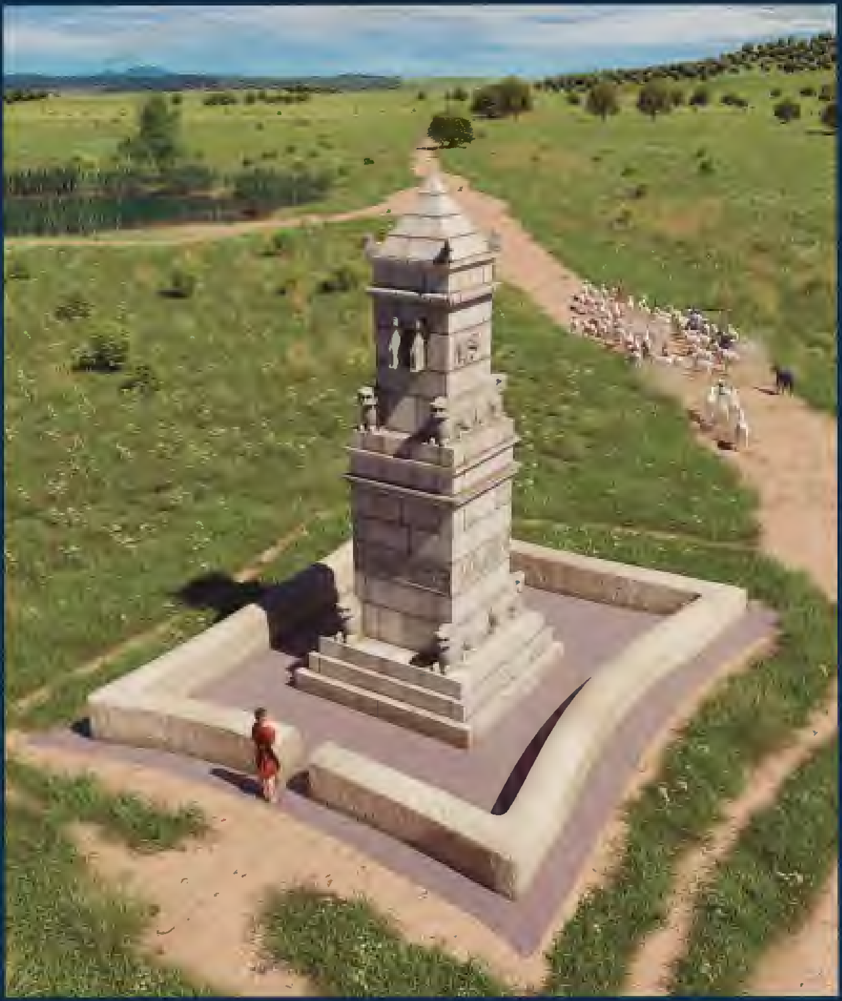
STUDIA HISPANO~PHOENICIA

El monumento orientalizante de
POZO MORO
(Albacete)

MARTÍN ALMAGRO-GORBEA



INSTITUTO DE **ESTUDIOS ALBACETENSES**

PUBLICACIONS **UNIVERSITAT D'ALACANT**

EL MONUMENTO ORIENTALIZANTE DE POZO MORO
(ALBACETE)

STUDIA HISPANO-PHOENICIA

Corpus de Antigüedades Fenicias y Púnicas. Serie Hispánica
Fundada por Martín Almagro-Gorbea
bajo los auspicios de la Unión Académica Internacional

Consejo Científico
Editor: Alberto J. Lorrio Alvarado
Secretario: Mariano Torres Ortiz
Ana Margarida Arruda
Piero Bartoloni
Massimo Botto
Ayelet Gilboa
Javier Jiménez Ávila
Dirce Marzoli

El monumento orientalizante de
POZO MORO
(Albacete)

Martín Almagro-Gorbea

Con la colaboración de:
Antonio Almagro, Antón Bouzas Sierra, Daniel Iborra Pellín, Alberto J. Lorrio Alvarado,
Javier Martínez-Martínez, Ignacio Montero Ruiz, Miguel Ángel Rodríguez-Pascua e Ignacio Prieto Vilas

INSTITUTO DE ESTUDIOS ALBACETENSES
PUBLICACIONS DE LA UNIVERSITAT D'ALACANT

UNIÓN ACADÉMICA INTERNACIONAL
CORPUS DE ANTIGÜEDADES FENICIAS Y PÚNICAS

Studia Hispano-Phoenicia 12

Este trabajo se ha realizado en el marco del proyecto del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades PID2024-161439NB-I00 «Interacciones Fenicios-Indígenas entre el área de la Desembocadura del Segura-Vinalopó y su *Hinterland* (IFIDesHint)».

Almagro-Gorbea, Martín
El monumento orientalizante de Pozo Moro (Albacete) / Martín Almagro-Gorbea ; con la colaboración de Antonio Almagro… [et al.]. – Alacant: Publicacions Universitat d'Alacant ; Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses "Don Juan Manuel", 2025
722 p. : il. col. ; 27 cm - (Studia Hispano-Phoenicia ; 12) (Serie VI – Varios ; 31)
D.L. AB 541-2025
ISBN 978-84-9717-903-4 (Universitat d'Alacant).
ISBN 978-84-10056-36-7 (IEA)
ISBN 978-84-10056-37-4 (IEA, Libro digital)
1. Pozo Moro (Chinchilla, Albacete, Yacimiento) – Restos arqueológicos ibéricos. I. Almagro, Antonio. II. Universidad de Alicante. III. Instituto de Estudios Albacetenses "Don Juan Manuel". IV. Título. V. Serie. VI. Serie.
904(460.288):7.032(365)

Publicacions de la Universitat d'Alacant
03690 Sant Vicent del Raspeig
publicaciones@ua.es
https://publicaciones.ua.es
Teléfono: 965 903 480

© los autores, 2025
© de esta edición: Edición Instituto de Estudios Albacetenses y Universitat d'Alacant

ISBN Universitat d'Alacant: 978-84-9717-903-4
ISBN Instituto de Estudios Albacetenses: 978-84-10056-36-7
Depósito legal: AB 541-2025

Imagen de cubierta: El Monumento de Pozo Moro en su paisaje originario (infografía: J. Quesada)
Imagen de contracubierta: Cabeza de león del Monumento de Pozo Moro (foto: DAI)
Diseño de cubierta: candela ink
Composición: Marten Kwinkelenberg
Impresión y encuadernación:
Podiprint

une
Unión de Editoriales
Universitarias Españolas
www.une.es

Esta editorial es miembro de la UNE, lo que garantiza la difusión y comercialización nacional e internacional de sus publicaciones.

Reservados todos los derechos. Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

Índice

PRESENTACIÓN 15

PRÓLOGO 17

1. INTRODUCCIÓN 19

Método y plan de la obra 19

Agradecimientos 21

In memoriam 23

2. SITUACIÓN Y PAISAJE DE POZO MORO 25

2.1. Situación y accesos 25

2.2. Morfología y paisaje 27

2.3. Las vías de comunicación 30

2.4. Del paisaje actual al paisaje originario 37

3. HISTORIA DE LAS EXCAVACIONES 41

3.1. Precedentes del descubrimiento de Pozo Moro 41

3.2. El descubrimiento del monumento 42

3.3. La prospección del yacimiento 44

3.4. Las campañas de excavación 49

3.5. Restauración, estudio y reconstrucción del monumento 54

4. LAS NECRÓPOLIS TARDORROMANA E IBÉRICA 57

4.1. Método y plan de la excavación 57

4.2. Características del yacimiento: estratigrafía, superposiciones y fases 58
    La estratigrafía 58

4.3. La necrópolis tardorromana 68
    Las tumbas de inhumación y sus ajuares 68
    Cronología e interpretación 69
    Origen del topónimo «Pozo Moro» 70

4.4. La necrópolis ibérica 71
    Las tumbas de cremación: estructura y rito 72

Tamaño y evolución de la necrópolis 74
El ajuar funerario 76
Orígenes del ritual funerario 77
Demografía 79
Sociedad e ideología 80

5. LOS RESTOS DEL MONUMENTO Y DE SU DESTRUCCIÓN 85

5.1. Disposición de los sillares aparecidos en la excavación 85

5.2. Los sillares como evidencia del derrumbe del monumento 93
Restos del lado este 94
Restos del lado norte 96
Restos del lado oeste 99
Restos del lado sur 100
Restos del interior del monumento 101
Fragmentos de sillares de ubicación desconocida 101
Los sillares caídos: del derrumbe a la anastilosis del monumento 102

5.3. La destrucción del monumento 102
Hipótesis sobre la destrucción del monumento 102
Indicios que ofrecen los sillares 104
El derrumbe del monumento según la hipótesis tradicional 105
Hipótesis alternativa: Pozo Moro destruido por un seísmo 108
Análisis arqueosísmico: método 110
Análisis arqueosísmico: resultados 111
Discusión y conclusiones 113

5.4. La tradición del seísmo en el posible origen del topónimo «Pozo Moro» 114

6. EL *HEROON* ORIENTALIZANTE Y SU *TÉMENOS* 117

6.1. Interpretación de los restos del monumento 117

6.2. La preparación del suelo natural y la estratigrafía del yacimiento 120

6.3. El *bustum* y los restos de cenizas y del ajuar 125

6.4. Los restos del monumento conservados *in situ* 127

6.5. El *témenos*, el *períbolos* y el mosaico de guijarros 128

7. EL *BUSTUM* APARECIDO BAJO EL MONUMENTO: AJUAR Y RITO 135

7.1. Introducción 135

7.2. Objetos de plata (n.º 1 a 6) 137

7.3. Objetos de bronce (n.º 7 a 25) 140
Oinochoe de bronce con asa de *kouros* y fragmentos de otros posibles vasos de bronce (n.º 7-9) 141
Tahalí o cinturón de prestigio (n.º 10-16) 147

Objetos de adorno personal de bronce (n.º 17-21).. 156
Clavijas y vástagos de bronce (n.º 22 a 25) 158

7.4. Objetos de hierro (n.º 26-29).. 161

7.5. Fragmento de marfil (n.º 30) 163

7.6. Fragmento de piedra pulimentada (n.º 31).. 163

7.7. Vasos cerámicos.. 164
Lekythos ático de figuras negras (n.º 32).. 164
Kylix de figuras rojas arcaicas (n.º 33) 173
Cerámica gris (n.º 34) 185

7.8 El ajuar del *bustum* y la cronología del monumento 186

7.9. El rito funerario 188
Los restos humanos hallados en el *bustum* 188
Significado del ajuar 190
La reconstrucción del rito funerario 192

7.10. Caracterización de los objetos metálicos del ajuar 196

8. LA ORIENTACIÓN ASTRONÓMICA 199

8.1. Introducción e hipótesis de trabajo 199

8.2. Metodología y límites 200

8.3. Relaciones astronómicas del monumento de Pozo Moro 203

8.4. Interpretación de los datos 208

8.5. Significado mítico de la orientación a Venus 209

8.6. Conclusión 211

9. LA TÉCNICA CONSTRUCTIVA 213

9.1. Innovaciones en las técnicas constructivas 213

9.2. Instrumentos utilizados 215

9.3. Estereotomía: características generales 218
Sillares *ashlar* 223
Esquinas alternas en «soga y tizón».. 225
Ortostatos y frisos con relieves.. 225
Leones de esquina 226
Técnicas de talla de las esculturas.. 227

9.4. Las marcas de trazado.. 229
Marcas de preparación de la talla 230
Líneas de trazado para colocar el sillar superior 230
Marcas para indicar la hilada de los sillares 231

9.5. Grapas de cola de milano.. 232

9.6. Los sillares desechados.. 236

9.7. El relleno interior del basamento 238
9.8. Significado de las innovaciones técnicas constructivas 240

10. METROLOGÍA Y TRAZADO 243

10.1. La metrología y el trazado: planteamientos previos 243
    Hipótesis y método de trabajo 250
10.2. Análisis de la unidad de medida: el «Pie de Pozo Moro» 250
    Orígenes y paralelos del «pie de Pozo Moro». 252
10.3. Metrología y sistema de trazado 258
    Plantas y alzados del cuerpo inferior 260
        Análisis de la planta de las hiladas de sillares 260
        Análisis del alzado 266
    Alzado del cuerpo superior y de la coronación del monumento 271
10.4. El trazado geométrico 287
    Trazado del basamento y del cuerpo inferior 290
    Trazado del cuerpo superior y de la coronación 292
10.5. Alzado y trazado geométrico del monumento 293
10.6. Origen y paralelos del trazado de Pozo Moro 294
    El trazado arquitectónico en el Próximo Oriente 294
    El trazado de Pozo Moro y la arquitectura egipcia 296
10.7. Pozo Moro: una unidad de medida y un sistema de trazado oriental 301

11. EL PROCESO DE CONSTRUCCIÓN 303

11.A. Procedencia y obtención de la piedra de los sillares 303

11.B. El proceso de la construcción arquitectónica 315

11.1. Análisis del proceso de construcción 315
11.2. Talleres y artesanos 317
11.3. El esculpido de relieves y leones 319
11.4. El montaje y acabado del monumento 321
11.5. Tiempo y costo de la construcción: etnoarqueología y experimentación 322
11.6. Los arquitectos y escultores en la sociedad ibérica 324

12. LOS PARALELOS ARQUITECTÓNICOS 327

12.1. Introducción 327
12.2. Los monumentos fenicios turriformes 328
12.3. Elementos característicos de la arquitectura funeraria fenicia 343
12.4. El monumento de Pozo Moro y la arquitectura fenicia 353

13. ANÁLISIS ESTILÍSTICO DE LOS RELIEVES Y ELEMENTOS ESCULTÓRICOS... 357

13.1. Análisis estilístico de relieves y elementos escultóricos: finalidad y métodos 357

13.2. Técnica ... 358

13.3. Clasificación estilística: maestro, taller y tradición ... 359

13.4. Estilo y convenciones estilísticas de las esculturas de Pozo Moro ... 361
  Características estilísticas generales ... 361
  Convenciones de las figuras representadas ... 364

13.5. El «Taller de Pozo Moro»: el «Maestro de Pozo Moro» y otros escultores identificados ... 370
  Los escultores de los leones ... 371
  Los escultores de los relieves ... 374
  Escultores menores ... 375
  Los escultores y la organización del taller ... 376

13.6. El estilo del «Taller de Pozo Moro» y los relieves, marfiles y objetos suntuarios sirio-hititas ... 377

13.7. Origen arameo del «Taller de Pozo Moro» ... 382

13.8. Pozo Moro y la escultura fenicia en Hispania ... 383
  El Taller de Pozo Moro» y la escultura hispano-fenicia ... 383
  Origen de las características técnicas ... 384
  Forma y estilo de los talleres hispano-fenicios y tartesios ... 386
  De los talleres fenicios a los talleres «tartesio-ibéricos» ... 388

14. ESTUDIO ICONOGRÁFICO: LOS RELIEVES DEL FRISO ... 391

14.1. Objetivos y método ... 391

14.2. El friso de relieves de la hilada 6 ... 392

14A. El friso occidental: la «Diosa de Pozo Moro» ... 393

14A.1. Estructura general ... 393
14A.2. La Diosa y los leones ... 396
14A.3. Los monstruos serpentiformes ... 398
14A.4. Una diosa hathórica desnuda ... 401
14A.5. La flor de loto y el Árbol de la Vida ... 407
14A.6. Las alas de la Diosa ... 412
14A.7. El disco solar alado ... 414
14A.8. Identificación de la Diosa de Pozo Moro ... 422

14B. El friso septentrional: el «Dendróforo» ... 427

14B.1. Estructura general ... 427
14B.2. Los paralelos orientales ... 429
14B.3. Interpretación del «Dendróforo» de Pozo Moro ... 437

14C. El friso oriental: el Banquete Infernal 439
14C.1. Estructura general 439
14C.2. Propuestas de interpretación 441
14C.3. Análisis formal 446
14C.4. El *kispum* como banquete del Más Allá 450
14C.5. La divinidad que preside la escena: *¿Nergal?* 452
14C.6. El desfile de monstruos infernales 456
14C.7. El «Caldero de la Inmortalidad» 459
14C.8. La divinidad de Pozo Moro y el cánido infernal 461

14D. El friso meridional 464
14D.1. Estructura general 464
14D.2. El *Smiting God* 465
14D.3. El monstruo de múltiples cabezas y la lucha del héroe y el dragón 471
14D.4. La escena de hierogamia 480

14E. Lectura de las escenas narradas en el friso 491

15. ESTUDIO ICONOGRÁFICO: OTROS ELEMENTOS ESCULTÓRICOS 499

15A. Lucha de un jabalí bifronte contra dos anguipedes 500

15B. *Kulullû* o «Tritón» 509

15C. Relieve con un équido y con un brazo con espada 517

15D. Escultura de centauro 523

15E. Escultura de cáprido 531

15F. Cabeza de caballo 537

15G. Molduras y otros elementos decorativos 543
15G.1. Roseta esculpida 543
15G.2. Moldura con flores de loto yuxtapuestas 547
15G.3. Fragmento de palmeta 549
15G.4. Placa con decoración geométrica 550

15H. Mano abierta de la moldura sogueada 551

16. LAS ESCULTURAS DE LEONES 557
16.1. Análisis formal 557
16.2. Pozo Moro en la evolución estilística de los leones hispano-fenicios y tartesios 567

16.3. Paralelos y significado de la iconografía del león 569
16.4. Los leones y la Diosa de Pozo Moro 575

17. LA ICONOGRAFÍA EN LA TRANSMISIÓN DEL IMAGINARIO 577

17.1. Características narrativas de los elementos escultóricos de Pozo Moro 577
17.2. Iconografía y literatura oral 578
17.3. La iconografía de Pozo Moro y las creaciones literarias en la antigua Hispania 579
17.4. Origen de los mitos y del relato iconográfico 581
  Los paralelos estilísticos 581
  El complejo origen de la iconografía y de los mitos de Pozo Moro 585
  El substrato mítico de Occidente 589

18. INTERPRETACIÓN SOCIAL E IDEOLÓGICA 591

18.1. El monumento turriforme como *nefesh* y representación del dinasta regio divinizado 591
  La concepción turriforme como *nefesh* y representación del rey divinizado 591
  La concepción turriforme como betilo y *domus aeterna* 593
  Simbolismo de los elementos arquitectónicos del monumento 599
  Carácter sagrado mágico del monumento arquitectónico 603
18.2. Simbolismo del *témenos* 605
  Significado del mosaico del *témenos* 606
  Simbolismo de la «piel de toro» 610
18.3. Significado de los relieves y esculturas 613
18.4. Significado del *bustum* y del ajuar 616
18.5. Significado sobrenatural del emplazamiento 620
  Un «pozo» o surgencia pantanosa 621
  Un cruce de caminos 623
  ¿Un *fundus* familiar? 624
18.6. El monumento de Pozo Moro como manifestación de *Machtkunst* 627

19. PROSOPOGRAFÍA DEL «SEÑOR DE POZO MORO» 631

19.1. Interpretación de los huesos humanos hallados en el *bustum* 631
19.2. El *bustum* del monumento y su significado 632
19.3. La información que ofrece el ajuar funerario 633
19.4. Origen del personaje enterrado en Pozo Moro 637
19.5. Personalidad histórica del «Señor de Pozo Moro» 638

20. CONTEXTO HISTÓRICO DEL MONUMENTO 641

20.1. Pozo Moro y la colonización fenicia en el Sureste de Hispania 641

20.2. Pozo Moro y la crisis del 500 a. C. 645

20.3. El «Señor de Pozo Moro» y la monarquía ibérica 652

20.4. Pozo Moro y el Arte Ibérico 654

- Paisaje arquitectónico de las necrópolis ibéricas 655
- Monumentos turriformes y pilares-estela 655
- El significado histórico del estilo jonio-ibérico 658

20.5. Pozo Moro y la Arqueología Ibérica 661

BIBLIOGRAFÍA 665

PRESENTACIÓN

Una feliz coincidencia hace que, mientras el Instituto de Estudios Albacetenses «Don Juan Manuel» se acerca a su 50.º aniversario, se cumplan también cincuenta años de las excavaciones que, entre Pozo Cañada y Chinchilla de Montearagón, sacaron a la luz el Monumento de Pozo Moro. Un enclave que, desde mucho tiempo atrás, venía alimentando la memoria oral de la zona con noticias de antiguos hallazgos y que entonces reveló uno de los conjuntos más singulares de la protohistoria de la península ibérica.

Aquel descubrimiento supuso «un antes y un después» en la arqueología albacetense. La torre funeraria de Pozo Moro, cargada de simbolismo y de influencias llegadas desde tierras lejanas del Mediterráneo oriental, se convirtió en una referencia clave del estudio del pasado en nuestro territorio. A día de hoy, sigue siendo una pieza angular para entender cómo se entrelazaban culturas y creencias hace 2500 años, en un lugar tan estratégico como lo es la provincia de Albacete.

Este libro nace al calor de esa doble efeméride. Lo hace recuperando la narración de quien lideró los trabajos de campo hace medio siglo y sumando a ella la mirada profunda del historiador y del arqueólogo que interpretan, desde el presente, la trascendencia de aquel hallazgo. Un testimonio único que nos lleva a los orígenes y nos conecta con una historia común que merece ser contada y compartida.

Además, esta obra es un ejemplo brillante de lo que puede lograrse cuando distintas instituciones se unen con un objetivo común: conservar y divulgar el conocimiento. Porque este volumen no solo cuenta con las aportaciones del Dr. Martín Almagro Gorbea –Catedrático de Prehistoria y Anticuario Perpetuo de la Real Academia de la Historia–, sino que ha sido posible gracias a la suma de esfuerzos entre el Instituto de Estudios Albacetenses y la Universidad de Alicante: colaboración que refuerza la vocación divulgadora de nuestro Instituto, comprometido con la investigación rigurosa y con la transmisión accesible del saber a toda la sociedad.

Como presidente de la Diputación de Albacete y del Consejo Rector del IEA, me enorgullece ese respaldo a esta publicación que no solo enriquece el panorama científico, sino que proyecta la riqueza histórica de nuestra tierra más allá de sus fronteras. Albacete, «cruce de caminos» en la historia de la Península, sigue hoy mostrando al mundo el valor de su Patrimonio Cultural.

El compromiso de esta Diputación con la protección y la difusión del patrimonio arqueológico es firme. Cada año financiamos excavaciones a través del IEA, sí, pero también apostamos por que los resultados de esos trabajos vean la luz con la máxima calidad científica y editorial. Este libro es buena muestra de ello: una obra que, desde la excelencia, contribuirá a que el Monumento de Pozo Moro sea reconocido, valorado y admirado más allá de nuestras fronteras.

Decía Cicerón que «no saber lo que ha sucedido antes de nosotros es como seguir siendo niños». Que este libro sirva, precisamente, para hacernos crecer como sociedad: sabiendo más de quienes fuimos, para entender mejor quiénes somos.

Santi Cabañero Masip
Presidente de la Diputación de Albacete y del Consejo Rector del IEA «Don Juan Manuel»

PRÓLOGO

Studia Hispano-Phoenicia (*SHPh*) es la serie de publicaciones monográficas creada hace más de veinte años por el Prof. Martín Almagro-Gorbea al recoger la feliz iniciativa del Prof. Vincenzo Tusa y del Prof. Federico Mazza, desde la *Accademia Nazionale dei Lincei,* de impulsar un *Corpus de Antigüedades Fenicias y Púnicas*, iniciativa a la que se asociaron diversos países e instituciones bajo el patrocinio de la *Union Académique Internationale*.

Dentro del *Corpus de Antigüedades Fenicias y Púnicas*, el objetivo de los *Studia Hispano-Phoenicia* es valorar los hallazgos fenicios y púnicos de la antigua Hispania con un criterio flexible e interdisciplinar, tanto en su temática científica como al colaborar con otras instituciones, como en este caso el *Instituto de Estudios Albacetenses*. Las antigüedades fenicias de Hispania se recogen con perspectiva amplia y actual, pues no solo se catalogan los objetos, sino que se ofrece su contexto arqueológico y su interpretación histórica y cultural y, junto a los materiales hallados en colonias fenicias y púnicas de Hispania, se incluyen los hallazgos fenicios, de origen fenicio colonial o hispano-fenicio en su contexto, sea colonial o indígena.

Este es el caso del monumento de Pozo Moro, aparecido a más 100 km de la costa y de la colonia fenicia más próxima a Pozo Moro, La Fonteta, situada en la desembocadura del río Segura, en Alicante, a la que estaría unida por una antigua vía que facilitaba relaciones comerciales, culturales y políticas. Estos contactos explican la importancia de los materiales fenicios y orientalizantes localizados en yacimientos indígenas de Tartessos y del Sureste de Hispania, como ocurre con joyas, escarabeos, marfiles, urnas Cruz del Negro, etc., objetos que en muchos casos es difícil diferenciar si son productos coloniales o indígenas, aunque todos ellos documentan la colonización fenicia.

La continuidad de la brillante iniciativa que representan los *Studia Hispano-Phoenicia* permite incluir ahora esta monografía dedicada al monumento de Pozo Moro, uno de los descubrimientos más significativos de la *Hispania Phoenicia* en el siglo xx, en los años en que la arqueología fenicia adquiría cada vez más importancia. *El monumento orientalizante de Pozo Moro (Albacete)* es obra del Prof. Martín Almagro-Gorbea, excavador del yacimiento y su principal estudioso. No es necesario resaltar su importancia, como tampoco el interés despertado desde su hallazgo por sus relieves y elementos iconográficos, lo que ha llevado a incluir esta obra en los *Studia Hispano-Phoenicia*.

La monografía es una amplia síntesis de numerosos estudios dedicados al monumento por arqueólogos e historiadores de las religiones. Veinte capítulos casi independientes, aunque bien interrelacionados, abordan los numerosos aspectos de este complejo monumento y sus relieves, desde la excavación al estudio técnico, estilístico, social, religioso e ideológico, incluidos el origen y significado de los mitos narrados, pero también aborda su significado político e histórico y analiza sus paralelos en Fenicia y los modelos iconográficos, originarios de los reinos sirio-hititas del I milenio a. C., de donde probablemente procederían sus autores. Los análisis y estudios que ofrece este volumen contribuyen a explicar la aparición, a más de 100 km de las costas del Mediterráneo, de un monumento que, por sus características, debe ser considerado la primera obra arquitectónica conocida en la antigua Hispania, al mismo tiempo que representa un perfecto ejemplo de *Machtkunst*. El estudio, con metodología interdisciplinar y apoyado en numerosas ilustraciones y en una rica bibliografía, pasa a ser una obra de referencia sobre el Arte Fenicio y sobre la *Hispania Phoenicia*, esencial para comprender el inicio de las culturas urbanas en el extremo occidental del Mediterráneo.

Los *Studia Hispano-Phoenicia* prosiguen con esta nueva monografía su acrisolada línea editorial, como demuestra el interés de los últimos volúmenes publicados y la edición de este volumen 12, *El monumento orientalizante de Pozo Moro (Albacete)*, cuya relevancia es el mejor augurio para los *Studia Hispano-Phoenicia* que auspicia y patrocina la Universidad de Alicante, en este caso, junto al Instituto de Estudios Albacetenses de la Diputación de Albacete.

Alberto J. Lorrio Alvarado

1. INTRODUCCIÓN

El monumento de Pozo Moro es uno de los descubrimientos más importantes de la Arqueología Española del siglo XX y ha pasado a ser una referencia imprescindible para la Cultura Ibérica y las colonizaciones mediterráneas del I milenio a. C.

La investigación arqueológica de la segunda mitad del siglo XX ha permitido comprender la importancia de la colonización fenicia y la personalidad del mundo fenicio-occidental y su influjo en el desarrollo de Tartessos y de la Cultura Ibérica, pues sus estímulos propiciaron en Hispania el paso trascendental a la vida urbana en el denominado Periodo Orientalizante. En estas investigaciones, el monumento de Pozo Moro proporciona novedosos datos que han influido poderosamente en nuestra visión del proceso de aculturación y del origen de la Cultura Ibérica y en la interpretación de sus creaciones arquitectónicas y escultóricas.

El yacimiento de Pozo Moro fue descubierto y excavado hace 50 años en una serie de circunstancias afortunadas. En la finca de ese nombre, en Chinchilla de Montearagón, provincia de Albacete, aparecieron unos fragmentos de esculturas ibéricas que llamaron la atención de su culto propietario, el Dr. Carlos Daudén Sala, quien comunicó la noticia al Museo Arqueológico Nacional y, gracias a la eficaz labor de la Comisaría General de Excavaciones del Ministerio de Educación Nacional, se pudo excavar este yacimiento que desde entonces es una referencia en los estudios ibéricos y un ejemplo de la complejidad de los contactos coloniales en el Mediterráneo durante el Periodo Orientalizante.

Método y plan de la obra

Esta obra dedicada al monumento de Pozo Moro se ha realizado 50 años después de su descubrimiento. Este largo lapso de tiempo permite ofrecer una perspectiva más amplia del significado de Pozo Moro que asume numerosos estudios dedicados al monumento y las restauraciones y reconstrucciones del mismo, aunque no siempre estas actuaciones hayan sido todo lo positivas que debieran.

La obra está organizada como una serie de ensayos ordenados como capítulos con su propia autonomía, algunos ya publicados de forma total o parcial en los numerosos artículos dedicados a este singular monumento, en algunos casos escritos por diversos autores, por lo que puede considerarse una obra de conjunto que reúne las aportaciones de muchas personas. Su finalidad primordial es ofrecer una visión actualizada del monumento, acompañada de una amplia documentación gráfica que facilite su comprensión y con interés en diferenciar los datos, siempre esenciales, de los razonamientos que han llevado a las conclusiones expuestas, las cuales pueden variar a medida que avance la investigación.

La obra ofrece, en primer lugar, un análisis riguroso de los elementos analizados, tanto arquitectónicos como de las esculturas y relieves que formaban parte esencial del monumento. Estos datos técnicos y estilísticos se analizan con metodología arqueológica, pues el monumento de Pozo Moro es un documento histórico, complejo y polivalente que informa sobre aspectos técnicos, estilísticos, sociales, religiosos, ideológicos y políticos. Estos datos permiten contrastar las hipótesis más probables, confrontadas con paralelos de otras culturas del Mediterráneo, en especial del mundo sirio-hitita y fenicio, con los que el monumento de Pozo Moro ofrece mayor afinidad. Estos análisis se basan más en la iconografía que en los textos, pues la fuerza narrativa de las imágenes, tomadas de poemas y relatos transmitidos por vía oral, suple la ausencia de referencias escritas.

La monografía resulta compleja por los múltiples aspectos que aborda. En primer lugar, se analiza la situación, la topografía y el paisaje del yacimiento para comprender el contexto de un monumento de estas características en una hondonada perdida a más de 100 km de la costa del Sureste de Hispania, hecho sorprendente que encuentra su explicación en un pozo situado en una zona endorreica con estratégicas vías de comunicación. Seguidamente, se ofrece una breve visión de los precedentes del descubrimiento de Pozo Moro y de las excavaciones de la campaña de 1973. A continuación, otro capítulo recoge las características del yacimiento, pues sobre el monumento de Pozo Moro se formó una interesante necrópolis ibérica y más tarde una necrópolis tardorromana, cuya superposición evidencia la continuidad del uso funerario del lugar.

El estudio prosigue con un análisis de la disposición en que aparecieron los sillares conservados del monumento por ser elementos esenciales para su anastilosis, pero también para explicar su pronta destrucción, que un análisis paleosísmico permite atribuir a un terremoto.

El capítulo siguiente analiza el monumento como un *heroon* orientalizante con su *témenos*. Se ofrece la estratigrafía de la construcción y destrucción del monumento y el rico simbolismo y los paralelos del *témenos* y del monumento turriforme alzado en su centro como *nefesh* del dinasta difundo divinizado. Tras el *heroon* se analiza el ajuar del *bustum* aparecido bajo el monumento, que, aunque muy mal conservado, es de gran interés por su riqueza y significado y asegura su datación *c.* 505-500 a. C. Este apartado finaliza con el análisis y discusión de los restos humanos hallados en el *bustum* y la reconstrucción del rito practicado.

A continuación se estudian los aspectos técnicos del monumento. Se analiza la orientación topo-astronómica, seguida de las técnicas constructivas, con especial interés por los instrumentos utilizados y el uso de marcas de trazado y de grapas de cola de milano. Se aborda después la metrología y el trazado del monumento, en los que se basa su reconstrucción. Tras identificar la unidad de medida, definida como «pie de Pozo Moro», se analiza la planta y se discute el alzado de la construcción, su trazado geométrico y sus paralelos en trazados arquitectónicos del Próximo Oriente y de la arquitectura egipcia. Se expone a continuación el proceso de construcción a partir de la localización de la cantera y del estudio etnoarqueológico de talleres y canteros para calcular el tiempo y el costo que pudo suponer la construcción del monumento de Pozo Moro. El siguiente capítulo es un estudio del monumento arquitectónico comparado con los monumentos fenicios turriformes y demás elementos característicos de la arquitectura funeraria fenicia, en la que Pozo Moro es uno de los monumentos más característicos.

La obra prosigue con el análisis estilístico de los relieves y de los restantes elementos escultóricos, entre los que destacan los leones de esquina. Se analiza su estilo y técnica, que permiten definir las convenciones estilísticas del «Taller de Pozo Moro» y diferenciar un «Maestro de Pozo Moro» y otros escultores que colaboraban en dicho taller. Este análisis obliga a rectificar la escasa presencia de la escultura en las síntesis sobre la colonización fenicia, ya que los fenicios utilizaron con eficacia la escultura, como otros productos de su hábil artesanado, pues, a pesar de ser escasa, revela un panorama más complejo y articulado de lo que generalmente se piensa.

Tras el análisis estilístico se expone el estudio iconográfico. En primer lugar se analizan los cuatro lados del friso de relieves de la hilada 6, cuyo carácter narrativo permite su «lectura» e interpretación basada en sus paralelos iconográficos con ayuda de textos orientales. Del mismo modo, se analizan los restantes elementos escultóricos y los leones, que forman parte esencial del mensaje ideológico transmitido por el monumento. A continuación se aborda el significado socio-ideológico. Los restos humanos y el ajuar funerario hallados en el *bustum* precisan la prosopografía y la personalidad histórica del «Señor de Pozo Moro» como un dinasta regio, de carácter gentilicio, que vivió en un interesante periodo histórico. El monumento de Pozo Moro se enmarca en el contexto histórico de la colonización fenicia, la aculturación orientalizante en el Mediterráneo y la crisis ocurrida *c.* 500 a. C. en el Sureste de Hispania, que permiten comprender la organización social de la cultura ibérica y sus elites regias. Esta estructura se manifiesta en la arquitectura y la escultura ibéricas, de las que el monumento de Pozo Moro puede considerarse uno de los testimonios más antiguos e importantes, por su estado de conservación y por el interés de su iconografía, hecho que explica su influjo en la Arqueología Ibérica desde hace 50 años.

Agradecimientos

Es obligado reconocer públicamente las ayudas muy diversas y la generosa colaboración que hemos recibido a lo largo de este trabajo, sin las que no hubiera sido posible llevarlo a cabo.

En primer lugar, hay que destacar al Dr. Carlos Daudén Sala, descubridor del yacimiento al valorar los primeros hallazgos e informar debidamente sobre los mismos. Además, dio todas las facilidades para su excavación y donó al Estado las piezas de su propiedad y el uso indefinido del área arqueológica del yacimiento. También dejó la «Casa de D. Pedro», de su propiedad, como almacén y colaboró en los trabajos con una actitud ejemplar. Por todo ello, Pozo Moro estará siempre unido a la personalidad del Dr. Daudén. Igualmente, hay que recordar a D. Juan González Zúñiga, arrendatario de la finca, y a D. Luis García García, guarda de Pozo Moro, pues ayudaron y colaboraron en el cuidado del yacimiento durante la excavación.

También es de justicia resaltar la contribución eficaz recibida del Museo Arqueológico Nacional y de cuantas personas trabajan en esa señera institución arqueológica española, sin la que no se hubiera logrado la pronta valoración del monumento de Pozo Moro. Un agradecimiento y recuerdo especial merece mi padre, el Prof. Martín Almagro Basch, quien como Director del Museo Arqueológico Nacional y Comisario General de Excavaciones apoyó los trabajos de Pozo Moro desde el inicio de los mismos y facilitó la restauración del monumento y su montaje en las nuevas salas del Museo Arqueológico Nacional. Hay que agradecer igualmente la colaboración de D. Samuel de los Santos Gallego como Director del Museo de Albacete, que participó en la prospección inicial, así como las de D. José Luis Argente Oliver, Director del Museo de Soria, D. Manuel Osuna Ruiz, Director del Museo de Cuenca, D. Ricardo Olmos Romera, Conservador del Museo Arqueológico Nacional y D. Alonso Zamora Canellada, Director del Museo de Segovia, quienes actuaron como directores adjuntos en la campaña de 1973, mientras que Dña. Teresa Chapa Brunet y Dña. Laura Alcalá-Zamora, de la de la Universidad de Madrid, codirigieron las campañas de 1979 y de 2000 y esta última hizo un ejemplar estudio de la necrópolis ibérica. Igualmente, participaron en los trabajos D. Bermudo Zamora Sánchez, colaborador del Museo

de Albacete, el Dr. Francisco Giles en 1971, y los entonces estudiantes Dña. Pilar López y Dña. Maribel Martínez en 1973, y Dña. Cristina Aldana y D. Fernando Miralles en 1979.

Los dibujos de las plantas y secciones corrieron a cargo de Pedro Saura y Fernando Moisés y los levantamientos fotogramétricos del monumento en su estado actual y las reconstrucciones del mismo han sido realizados por el Dr. Antonio Almagro-Gorbea. También agradecemos a Peter Witte sus magníficas fotografías y a Carlos Comas y María Latova, del Instituto Arqueológico Alemán de Madrid, los documentos proporcionados. La restauración inicial de los materiales se llevó a cabo por el personal del taller de restauración del Museo Arqueológico Nacional, en el que colaboraron Rosario López en el tratamiento de los materiales en la excavación y Luis Llanero y la Dra. M.ª Dolores Sánchez de Prado en los dibujos del ajuar. Además, el Dr. Pablo Camacho Rodríguez ha colaborado en el tratamiento digital de algunas imágenes, mientras que la infografía del monumento en su paisaje es obra de D. José Quesada Adsuar.

Por último hay que hacer constar la ayuda económica y los permisos legales de excavación de la entonces Dirección General de Bellas Artes del Ministerio de Educación y Ciencia y de la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural del Ministerio de Cultura, a través de la Comisaría General de Excavaciones, y posteriormente de la Subdirección General de Arqueología. A sus titulares, D. Martín Almagro Basch, D. Juan Maluquer de Motes, D. Luis Caballero Zoreda y D. Manuel Fernández Miranda, nuestro sincero reconocimiento.

En los trabajos de estudio posteriores quiero resaltar las facilidades dadas por la Dra. Rubí Sanz Gamo como Directora del Museo Albacete y como Directora del Museo Arqueológico Nacional, cuyos directores posteriores, Dr. Andrés Carretero y Dra. Isabel Izquierdo, apoyaron igualmente estos estudios; agradecimiento extensivo a Dña. Aurora Ladero Galán, del Departamento de Documentación, por las facilidades dadas para consultar sus fondos.

También se debe incluir en estos agradecimientos a multitud de colegas y amigos con los que he discutido con sentido crítico el monumento de Pozo Moro. Entre ellos quiero resaltar al Prof. Mariano Torres Ortiz, con quien hemos realizado diversos estudios y discutido estos temas, lo mismo que con el Dr. Raimon Graells i Fabregat, de la Universidad de Alicante. Una mención especial merece el Prof. Alberto J. Lorrio Alvarado, editor actual de los *Studia Hispano-Phoenicia*, en los que se publica esta obra, cuyo interés personal queda patente en la calidad de la edición. Esta ha sido posible gracias al impulso de la Dra. Rubí Sanz Gamo, del Prof. José Manuel Abascal Palazón, de la Universidad de Alicante, del Dr. Antonio Caulín Martínez, Director del Instituto de Estudios Albacetenses, y de D. Francisco Suay, Secretario del mismo, institución que ha contribuido generosamente a su edición junto con el Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alicante.

Una mención especial dedicamos a la memoria del Prof. Fernando López Pardo, que llevó a cabo un valioso estudio del monumento que siempre hemos tenido en cuenta, como los igualmente valiosos trabajos del Dr. Ignacio Prieto, cuyo interés por Pozo Moro es bien conocido y con quien hemos realizado uno de los capítulos. En el mismo sentido, hay que agradecer a Antón Bouzas, de Santiago de Compostela, y a Daniel Iborra, de la Universidad de Alicante, sus contribuciones sobre la orientación topo-astronómica del monumento; a Eugenio Monesma sus informaciones etno-arqueológicas, al Dr. Ignacio Montero Ruiz, del Instituto de Historia-CSIC, el ánalisis de los objetos metálicos del ajuar, a los Dres. J. Martínez-Martínez, J. F. Mediato, M. A. Perucha, P. G. Silva, J. L. Giner-Robles y en especial a Miguel Ángel Rodríguez-Pascua, del Instituto Geológico y Minero de España (IGME) del C.S.I.C., el análisis paleosísmico, mientras que el estudio de la procedencia de la piedra se debe agradecer a los citados Javier Martínez-Martínez, José Francisco Mediato Arribas, Miguel Ángel Rodríguez-Pascua y María Ángeles Perucha Atienza.

Nuestros agradecimientos deben finalizar con una mención muy especial al Instituto Arqueológico Alemán, cuyos sucesivos directores en Madrid, Prof. Wilhelm Grünhagen, Prof. Hermanfrid Schubart y Profa. Dirce Marzoli nos han animado siempre en este estudio y nos han facilitado la hospitalaria acogida en las magníficas bibliotecas de Berlín y de Estambul, como también agradecemos la ayuda recibida del archivo fotográfico del Instituto Arqueológico Alemán.

Todos los colegas y especialistas citados y cuantos han contribuido a este trabajo merecen un sincero reconocimiento y su valiosa y generosa colaboración queda para siempre asociada al monumento de Pozo Moro.

In memoriam

Este libro sobre *Pozo Moro,* editado por el Instituto de Estudios Albacetenses y la Universidad de Alicante, se dedica a la memoria de Rubí Sanz Gamo (Madrid, 1952 – Albacete, 2025), pues nuestra admirada amiga y compañera del Cuerpo Facultativo de Conservadores de Museos facilitó con su eficacia nuestras investigaciones y la edición de esta monografía por el Instituto de Estudios Albacetenses, por lo que numerosos recuerdos la asocian a esta publicación.

Licenciada en Historia del Arte por la Universidad Complutense de Madrid en 1974, se doctoró en Historia en la Universidad de Alicante en 1996 con una tesis sobre «Cultura ibérica y romanización en tierras de Albacete», siempre interesada por el mundo ibérico, como evidencian numerosas publicaciones y exposiciones como la de *150 años con los íberos*. Directora del Museo de Albacete de 1983 a 2004 y de 2010 a 2022, renovó la institución, estudió sus fondos, realizó excavaciones, recogió los hallazgos provinciales y organizó conferencias, congresos y seminarios sobre Arqueología y Patrimonio Cultural, además de dirigir de 2004 a 2010 el Museo Arqueológico Nacional.

Arraigada en las tierras albaceteñas, era una figura relevante de la cultura de Albacete, cofundadora del Instituto de Estudios Albacetenses y de la revista *Al-Basit* y concejala del Ayuntamiento de Albacete. Como Consejera de Cultura de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha (1999-2000) puso en marcha los parques arqueológicos, fundó la Academia de Ciencias Sociales y Humanidades de Castilla-La Mancha y fue miembro del Consejo Regional del Patrimonio Histórico de Castilla-La Mancha, servicios justamente premiados con la Medalla al Mérito Cultural Extraordinario de Castilla-La Mancha.

Sus numerosos méritos, aquí muy resumidos, eran fruto de su natural inteligencia y de su personalidad, entrañable y cercana, siempre dispuesta a colaborar con todos y a trabajar con eficacia por la arqueología albaceteña y por el Patrimonio Cultural de España.

Por ello, Rubí Sanz Gamo deja tras de sí un legado profundo, del que forma parte este libro sobre Pozo Moro, en el que siempre permanecerá su *nefesh* como recuerdo de su grata memoria.

2. SITUACIÓN Y PAISAJE DE POZO MORO

2.1. Situación y accesos

El yacimiento se encuentra en las tierras de labor de la finca denominada «Pozo Moro», que ha tomado el nombre de un antiguo pozo, todavía conservado en la actualidad, situado en una hondonada endorreica ubicada al sureste de la casa de labor de dicha finca. El yacimiento queda en el término municipal de Chinchilla de Monte Aragón, provincia de Albacete (fig. 2.1), a unos 12,5 km en línea recta de esta población. Sus coordenadas geográficas son 38°49'14.4'' (38.820673N) de latitud norte y 1°39'43.6'' (-1.662123) de longitud oeste, que corresponden a la hoja n.° 817 (25-32) «Pozo-Cañada» del mapa 1:50.000 del Instituto Geográfico Nacional y a la hoja 817-II «Petrola» del mapa 1:25.000 editado por el Instituto Geográfico y Catastral.

Para llegar al yacimiento de Pozo Moro existen dos vías o caminos diferentes, siempre a partir de Albacete como punto de referencia más próximo (fig. 2.1). Uno consiste en tomar la autovía A-30 a Murcia y Cartagena que sigue el trazado de la antigua carretera nacional N-301 de Madrid a Cartagena. Al llegar a Pozo Cañada, en la salida del km 23, se cruza la población y se toma un camino rural que, tras pasar la vía del tren, se dirige hacia el este en dirección al caserío de Horna. Aproximadamente a 8 km de Pozo Cañada se llega a las casas de la finca de Pozo Moro.

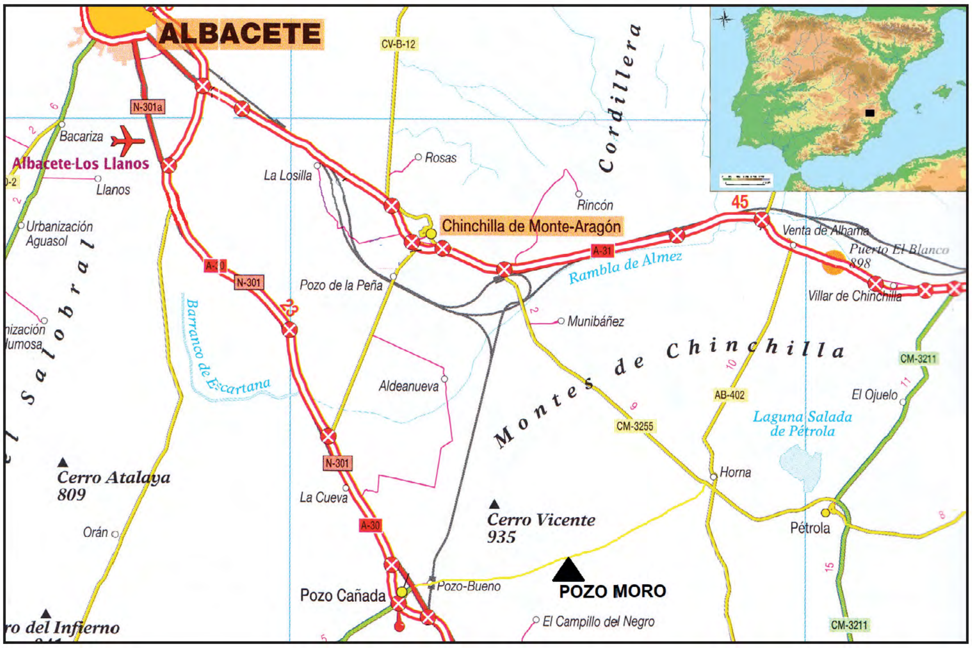

ALBACETE
CV-B-12
N-301a
Bacariza
Albacete-Los Llanos
Llanos
Urbanización
Aguasol
La Losilla
Rosas
Cordillera
Rincón
Chinchilla de Monte-Aragón
45
A-31
Venta de Alhama
Puerto El Blanco
898
Villar de Chinchilla
Rambla de Almez
A-30
N-301
Pozo de la Peña
Munibáñez
Barranco de Escartana
Salobral
Montes de Chinchilla
Aldeanueva
CM-3211
El Ojuelo
AB-402
CM-3255
Laguna Salada
de Pétrola
Horna
Cerro Atalaya
809
N-301
La Cueva
A-30
Cerro Vicente
935
Pétrola
Orán
Pozo-Bueno
POZO MORO
Pozo Cañada
El Campillo del Negro
CM-3211

Figura 2.1. Situación y vías de acceso al yacimiento de Pozo Moro (Guía Campsa. España. 2007, modificado).

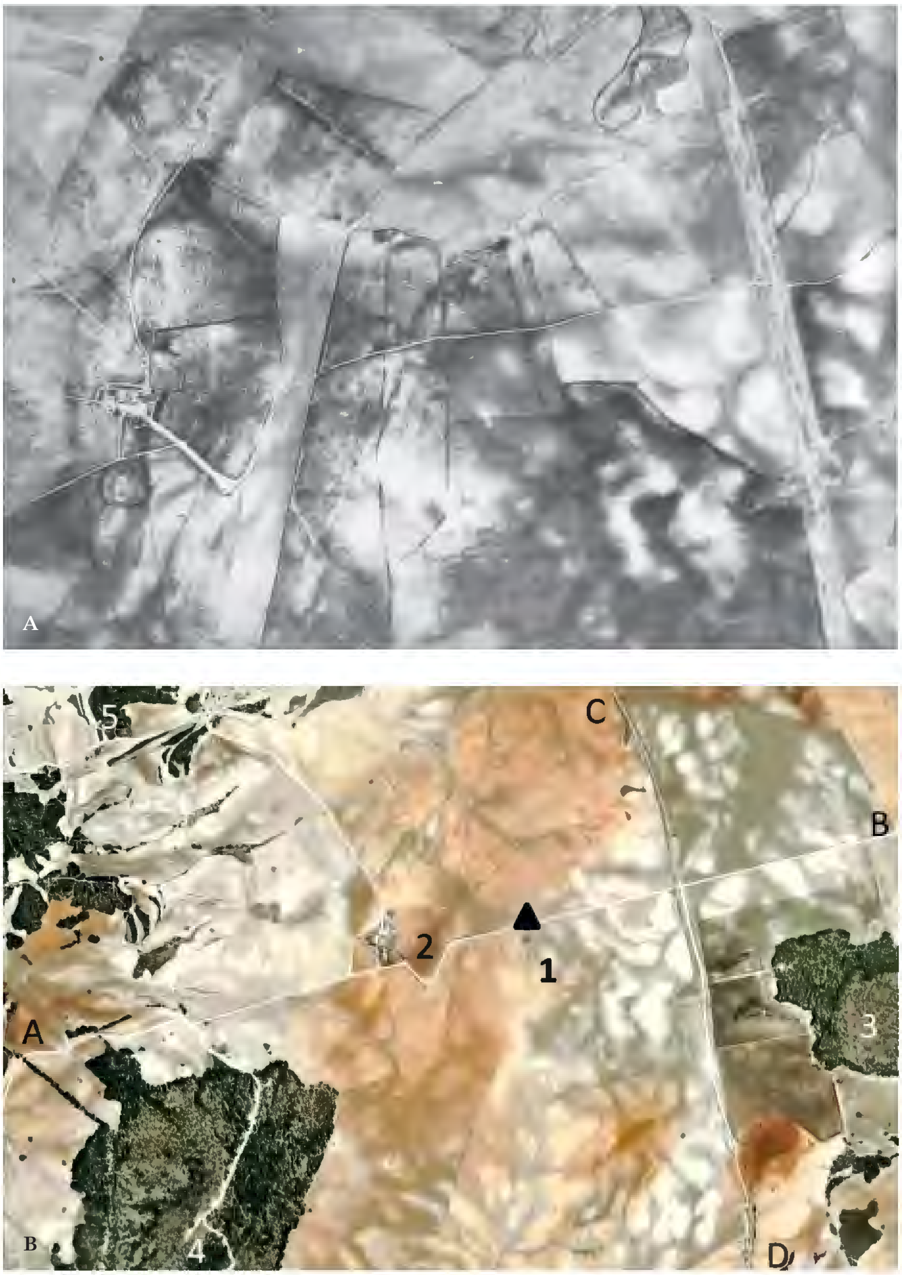


Figura 2.2. A. Fotografía aérea del emplazamiento de Pozo Moro en 1956 (foto: Ejército del Aire 30.4.56, rollo 32, n.º 2390B). B. Fotoplano de Pozo Moro a 3500 m de altura (foto: Google). 1, Yacimiento de Pozo Moro; 2, Casa de labor; 3, Cerro de los Calderones; 4, Cerro de la Pardosa; 5, Cerro Vicente. A-B, carretera de Horna a Pozo Cañada; C-D, Vereda Real de Cuenca a Cartagena.

Desde estas, se continúa por la carretera de Pozo Cañada a Horna y, a unos 800 m de las citadas casas, se llega al yacimiento de Pozo Moro, que queda a la derecha de la carretera, a unos 50 m al sur de la misma.

Otra vía de acceso es seguir por la autovía A-31 que desde Albacete se dirige a Alicante siguiendo el trazado de la antigua carretera nacional N-430 de Albacete a Almansa. En la salida del km 93, al llegar a la Estación de Chinchilla, hay que desviarse hacia el sur y tomar la carretera CM-3255, que conduce al caserío de Horna. También se puede proseguir por la A-31 hasta la salida del km 103 y continuar hacia el este por un camino rural que corre paralelo a la autovía hasta la Venta de Alhama, donde se toma la carretera AB-3003 que parte hacia el sur directamente hasta Horna. Desde Horna, situada a 9,5 km de la autovía, se toma la carretera CM-3255, que se dirige hacia la Estación de Chinchilla y, a 900 m, se coge el camino rural que sale hacia el oeste en dirección a Pozo Cañada. Por este camino se cruza la *Vereda Real de Cuenca a Cartagena* pasados 5 km y a 450 m de la misma y a unos 800 m antes de llegar al caserío de la finca de Pozo Moro, situado a unos 1250 m de la vereda citada, se localiza el yacimiento de Pozo Moro a unos 50 m al sur del camino (fig. 2.2).

2.2. Morfología y paisaje

El yacimiento de Pozo Moro está situado en una zona de notable altura, próxima a los 1000 m. s. n. m., en el reborde que separa la parte sureste de la Meseta de la costa mediterránea y que se conoce como Altos de Chinchilla. Estas estribaciones, que en sentido estricto se sitúan unos 10 km al norte, dominan los Llanos de Albacete, extendidos hacia el noroeste, y los llanos de Pozocañada a Pétrola hacia el sur (fig. 2.1). Esta zona constituye el límite septentrional de la denominada *Unidad de Pozo-Cañada-Pétrola-Almansa* (Vilas Minondo 1991, 33 s.), territorio de relieve con pequeñas elevaciones sobre planicies con humedales de carácter salino al fondo de cubetas rellenadas por materiales plio-cuaternarios que constituyen una transición entre las extensas llanuras manchegas que se extienden hacia el norte y las primeras estribaciones prebéticas del Sureste.

Pozo Moro se ubica en una extensa hondonada (fig. 2.3A-B), que queda a 880 m de altura sobre el nivel del mar, en la vertiente norte de un pequeño collado, denominado el Campillo del Negro, que une dos elevaciones próximas: el Cerro de la Pardosa, de 943 m de altura, situado al suroeste, y el Cerro de los Calderones, de 937 m de altura, al sureste, que es el punto localmente dominante (fig. 2.4A-B). El collado que une estos dos cerros cierra el paisaje de Pozo Moro por el sur mientras que la vista hacia el norte queda despejada hacia la serie de hoyas que conforman el terreno entre elevaciones de roca caliza que se extienden hasta los Altos de Chinchilla, que alcanzan una altura de 952 m. s. n. m. y que constituyen la altura más destacada en todo el territorio, aunque no son visibles desde Pozo Moro, pues quedan ocultas por el Cerro Vicente, de 937 m de altura, situado hacia el noroeste y por otras pequeñas elevaciones próximas.

La finca de Pozo Moro queda en el centro de una ligera hondonada endorreica formada por arcillas y margas terciarias de aluvión rodeadas de montes de calizas de elevación suave con formaciones de molasas areniscas del Cretácico y del Jurásico. Estas zonas no cultivadas están cubiertas de monte, formado por *Pinus laricius* y *Quercus ilex* asociado a matorral mediterráneo y esparto, restos de la vegetación originaria de la zona, desaparecida en las hondonadas por efecto de las roturaciones agrícolas. Pozo Moro queda rodeado por las citadas colinas de escasa altura, entre las que destacan el Cerro de los Calderones, de 937 m. s. n. m., a 1 km al sureste, los Cerros de la Pardosa, de 943 m. s. n. m. a 1500 m al suroeste y las estribaciones orientales del Cerro Vicente, de 935 m. s. n. m. a 2 km al noroeste.

El yacimiento se halla en tierras de labor, a unos 100 m al sur del camino que une Horna a Pozo Cañada y a unos 800 m al este del actual caserío de la finca de Pozo Moro, que queda entre el Cerro Vicente al norte y los Cerros de la Pardosa al sur (fig. 2.3). El yacimiento se asienta en una suave ladera que desciende de norte hacia el sur desde las estribaciones orientales de los Cerros de la Pardosa y del Cerro de los Calderones con una pendiente aproximada inferior al 2%

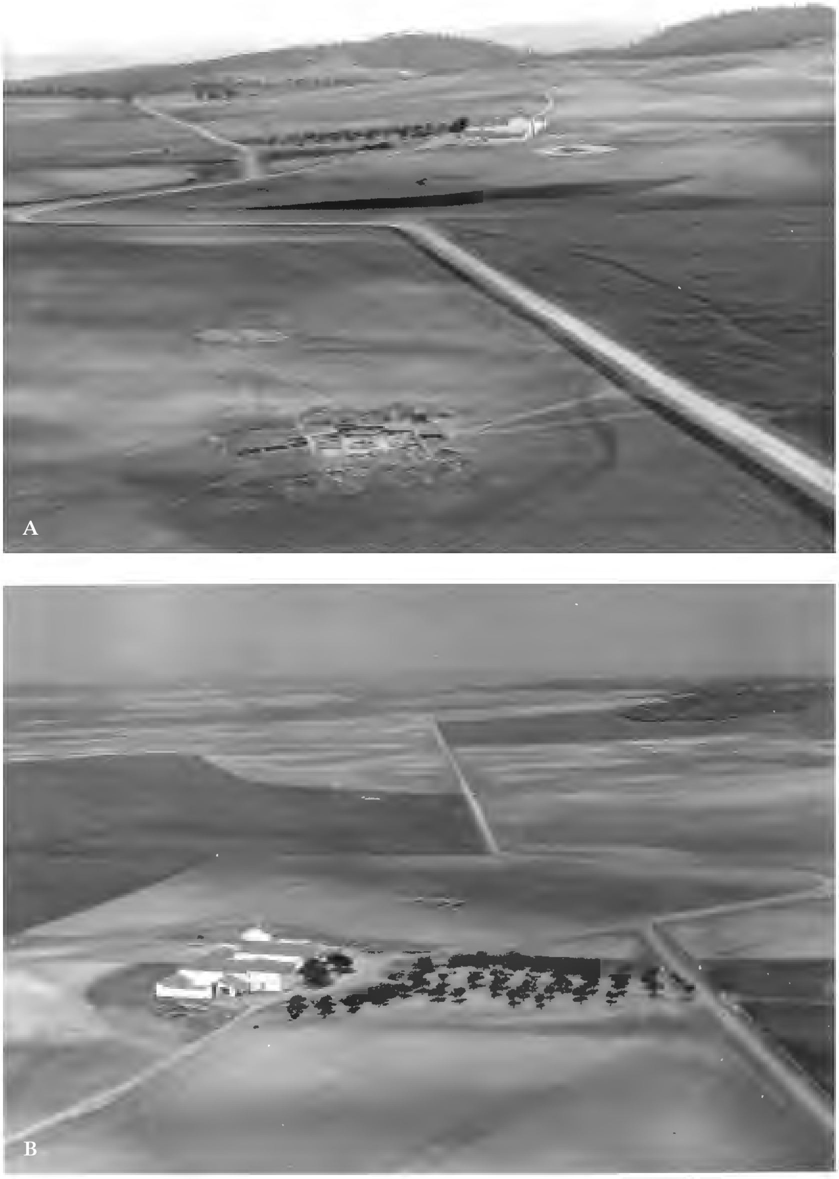


Figura 2.3. A, Vista aérea hacia el este de Pozo Moro con el nuevo majano y la casa de labor al fondo. B, Vista aérea de Pozo Moro desde la casa de labor hacia el este (fotos: MAG 1973).

hasta alcanzar el camino que corre de este a oeste y que ocupa el fondo de una suave hondonada endorreica (fig. 2.3A-B). Este lugar queda a unos 150 m en dirección noroeste y a unos 350º centesimales del NM, aproximadamente, del antiguo pozo que existía según la tradición local y que aprovechaba las condiciones endorreicas del lugar, por el que pasaba una vereda en dirección este-oeste, ya desaparecida, cuya huella puede verse bajo las tierras de labor en determinadas circunstancias (fig. 2.5)[1].

---

[1] IGN, Centro Nacional de Información Geográfica, http://centrodedescargas.cnig.es/CentroDescargas/buscadorCatalogo.do?codFamilia=02104; consultado 28.2.2021.

El yacimiento quedaba bajo un gran majano, situado a unos 100 m al sur de la carretera de Horna a Pozo Cañada, en el que aparecían diversos sillares entre las piedras amontonadas. Por debajo del majano, al retirar las piedras, se pudo observar como el terreno formaba una ligera elevación tumuliforme que interrumpía la suave pendiente de la ladera como consecuencia de la acumulación de estratos (fig. 2.6 y 2.7). Esta pequeña sobreelevación del terreno se explica por la acumulación de los sillares del monumento y de materiales arqueológicos de la necrópolis, que habían formado un pequeño *tell* que se eleva ligeramente, poco más de 1,5 m, sobre las tierras circundantes y que ha podido resistir por su dureza la erosión e incluso los intentos recientes de nivelación con moderna y potente maquinaria. Esta elevación del terreno existente bajo el majano por la acumulación de restos del yacimiento, que es aún visible en la actualidad (fig. 2.7), sirvió de referencia al cuadricular el terreno en 64 cuadrículas de 4 x 4 m, que quedaron acotadas y sin labrar para su excavación y para salvaguardar los restos del monumento (fig. 3.4).

Esta acumulación ofrecía una forma aproximadamente circular, algo irregular, de unos 30 m de diámetro máximo y alcanzaba en su punto culminante solo 1,5 m de altura sobre el terreno circundante. Su cumbre quedaba a +1,12 m del punto «0» de la excavación, a +1,80 m sobre el nivel del centro de la carretera de Horna a Pozo Cañada y a +3,70 m sobre la superficie del fondo de la hondonada endorreica donde queda el lugar teórico del antiguo pozo (fig. 2.6B). A pesar de ser una elevación muy ligera, destacaba en el suave perfil de la ladera, constituyendo una especie de divisoria de aguas entre dos suaves vaguadas que en dirección al norte corrían a sus lados este y oeste, ondulando casi imperceptiblemente la ladera sobre la que se asienta el yacimiento. Esta acumulación tumuliforme resultaba claramente perceptible por su lado sur, en el que la pendiente alcanzaba un 7,5 %, mientras que en el lado norte apenas se diferenciaba, formando una especie de rellano, dada la mayor elevación de la pendiente por esa parte. Hacia el este la caída era más señalada, de casi el 7 %, mientras que hacia el oeste esta pendiente era más suave, de un 4%. Este hecho indicaba una mayor acumulación de estratos hacia esta parte del yacimiento, que se debió extender más hacia su zona occidental que hacia el este y el norte, donde, según estos indicios, quedaba más claramente delimitado.

Hay que señalar otros detalles de interés que perfilan la topografía del lugar. Uno es la existencia del pozo que ha dado nombre a esta hondonada endorreica. Actualmente está situado en las proximidades de la casa de labor, a unos 800 m al oeste del yacimiento, pero aún se recuerda en la tradición local que el «Pozo de los Moros» estaba mucho más próximo al yacimiento, a unos 150 m en dirección 350º centesimales del Norte Magnético, es decir, hacia el noroeste, en relación al punto «0» empleado de referencia en la excavación. La relación del yacimiento con un pozo es muy comprensible en una zona endorreica y sin cursos de agua y explica la importancia que los pozos tienen en dicha zona, importancia que ha quedado reflejada en la toponimia local, como Pozo Cañada, Pozohondo, etc. (Alcalá-Zamora 2003, 217 s., fig. 8.10). El nombre de Pozo Moro hace referencia indudable a un pozo de otra época o en relación con restos distintos de la cultura actual, esto es «de los moros», según la terminología popular. Este hecho resulta perfectamente explicado por la topografía del lugar y por la existencia de restos antiguos que habrían dado origen a la tradición local de que allí había restos «de los moros», restos que corresponden al yacimiento aparecido con los trabajos de excavación (*vid. infra,* § 5.4).

Otro detalle de interés es la existencia de una mancha recta y alargada de coloración oscura y ligeramente sobreelevada, como se aprecia a la salida y la puesta del sol, que desciende por toda la ladera donde está situado el yacimiento desde la divisoria de aguas, en sentido aproximado sur a norte (fig. 2.2A). Puede deberse a una antigua divisoria de fincas entre Horna y Pozo Moro, desaparecida hace más de 50 años cuando se llevó a cabo la concentración parcelaria, por lo que el yacimiento debió haber servido como hito, sin excluir la posibilidad de que fuera la huella de la vereda real que actualmente pasa a unos 300 m más al este. En cualquier caso, este hecho evidencia el uso del yacimiento y del majano que lo sustituyó como punto de referencia en la topografía local. Otro hecho a destacar es que bajo las tierras de labor, en determinadas circunstancias, todavía se aprecia una antigua vereda este-oeste que pasaba por el Pozo del Moro y por el yacimiento antes de cruzar la *Vereda Real de Cartagena a Cuenca*, que queda a unos 300 m del yacimiento (fig. 2.5), vereda «fósil», que pudiera ser un ramal del «Camino de Heracles», pues su huella, claramente perceptible en algunas fotos aéreas, prosigue hasta más allá de Pétrola.

2.3. Las vías de comunicación

Un aspecto esencial para comprender el monumento de Pozo Moro es su estratégica situación, ya que su emplazamiento se relaciona con vías de comunicación de gran importancia, hecho valorado desde las primeras investigaciones (Almagro-Gorbea 1983a, 181 s.) y que han confirmado trabajos posteriores (Blánquez 1990; Sanz Gamo 1997, 231 s.; Alcalá-Zamora 2003, 228 s.; Prieto 2017, 322 s.).

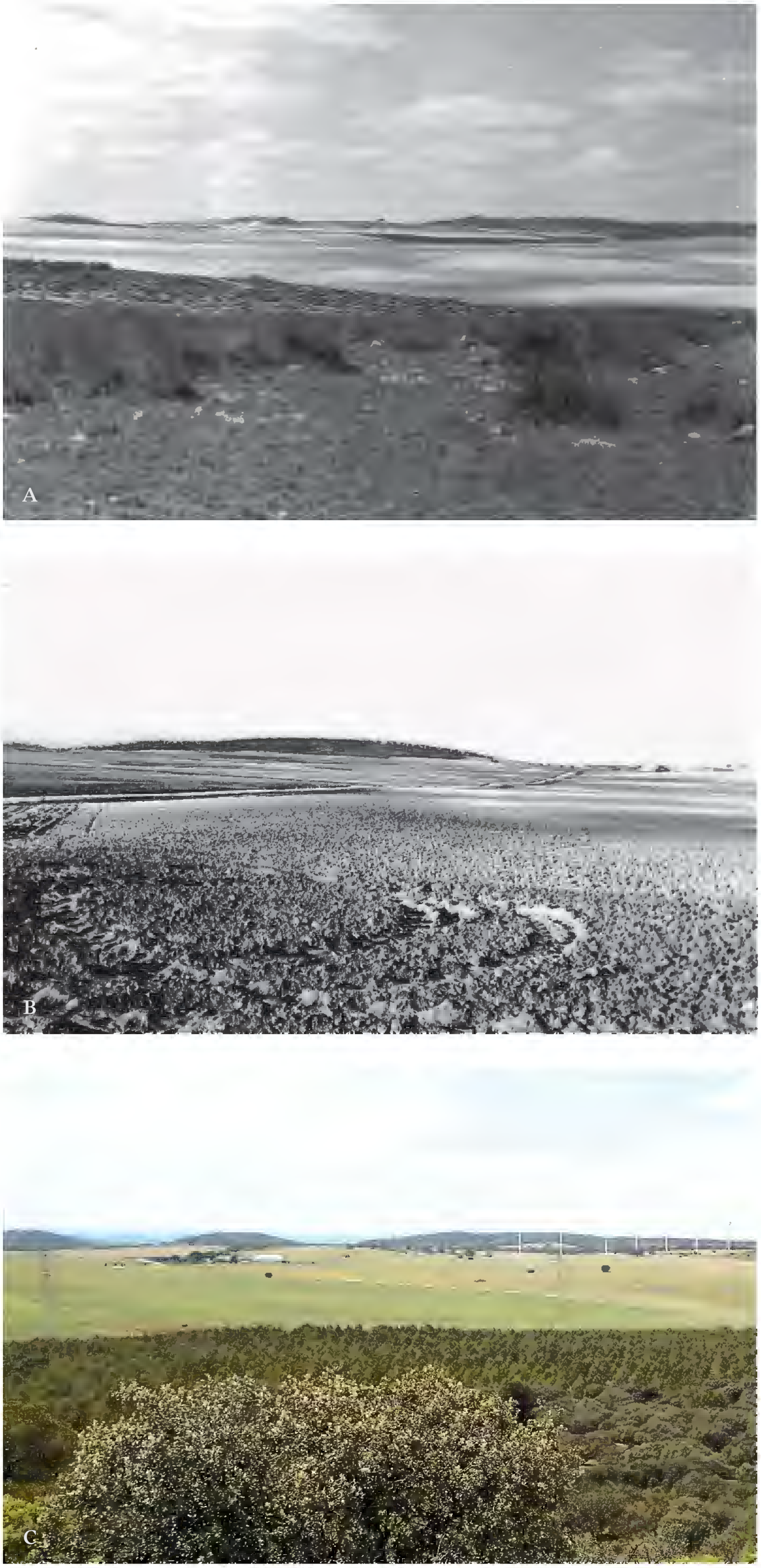


Figura 2.4. A, La hondonada de Pozo Moro desde el sur. B, La hondonada de Pozo Moro desde el noreste, con los cerros de la Pardosa al fondo (fotos: MAG 1973). C, La hondonada de Pozo Moro desde el sur en 2024 (foto: MAG 2024).

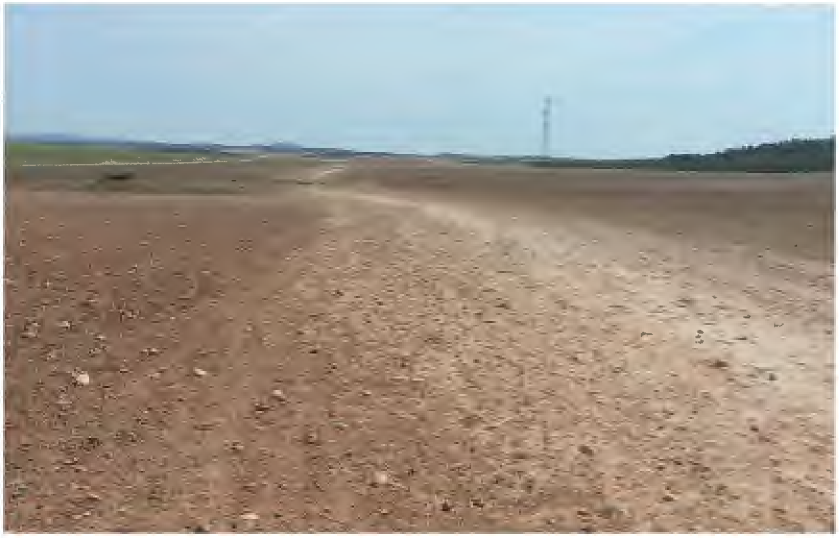


Figura 2.5. Vereda este-oeste que pasa por el antiguo Pozo del Moro y por el yacimiento antes de cruzar la *Vereda Real de Cartagena a Cuenca*, visible al fondo en la parte derecha (foto: MAG 2019).

Los territorios interiores del Sureste de la Península Ibérica, a pesar de que no ofrecen condiciones especialmente favorables para la vida humana, son de gran importancia estratégica, pues además controlan rutas esenciales de la antigua Hispania*,* incluidas las rutas marítimas de sus costas (Almagro-Gorbea 2023c, 9 s.).

En estos territorios, a partir del Periodo Orientalizante, se constata la existencia de una red de vías que aprovecha la orientación SW-NE de los plegamientos de la Sub-Bética en esas zonas y que se articulan como vías secundarias de dos ejes esenciales de comunicación: la *Via Heraclea* de este a oeste y la *Via Salaria Iberica* de sur a norte (fig. 2.8). El origen de esta red viaria debe remontar a la Edad del Bronce, pero se desarrolla en el Periodo Orientalizante para explotar estas tierras como *hinterland* de la factoría fenicia de La Fonteta y de la población orientalizante de *Herna*-Peña Negra, por lo que la articulación viaria de estos territorios ibéricos del Sureste recuerda, en cierto sentido, la constatada en los territorios tartesios del Suroeste de Hispania (Almagro-Gorbea, dir. 2008, 1033 s., fig. 935), aunque probablemente ya es de fecha más tardía, pues se articula en torno a los primeros *oppida* ibéricos y a puntos estratégicos controlados por las elites ibéricas como «Señores de la Guerra».

El monumento de Pozo Moro debió construirse en el *fundus* surgido en torno a un pozo de un dinasta ibérico (Almagro-Gorbea 2024b; *vid*. *infra*, §18.5), que quizás fuera el régulo del *oppidum* de *Saltigi*-Chinchilla (*TIR* J-30, 288 s.). El lugar tenía importancia al ser un pozo en un área endorreica, pero esa importancia se acrecentaba por ser el cruce de dos vías naturales de comunicación de gran importancia estratégica en la Península Ibérica (Almagro-Gorbea 1983a, 181 s.), además de alcanzarse desde ellas otras vías y ramales secundarios. Una era la *Via Heraclea,* que en época romana pasó a denominarse *Via Augusta* (Sillières 1977; Morote 1979; Blánquez 1990), y otra es la que hemos denominado *Via Salaria Iberica* (Almagro-Gorbea *et al*. 2021, 4 s.). Resulta evidente la estrecha relación de Pozo Moro con estas dos importantes vías de comunicación, cuya actividad se debió incrementar desde contactos orientalizantes anteriores a Pozo Moro (Sanz Gamo 1997, 235), pues debían remontar a la Edad del Bronce (Mederos y Ruiz 2001).

El control de este nudo estratégico de comunicaciones de la Antigüedad explica la importancia de *Saltigi* (*TIR* J-30, 288 s.), heredada por Chinchilla de Monte Aragón en época medieval,

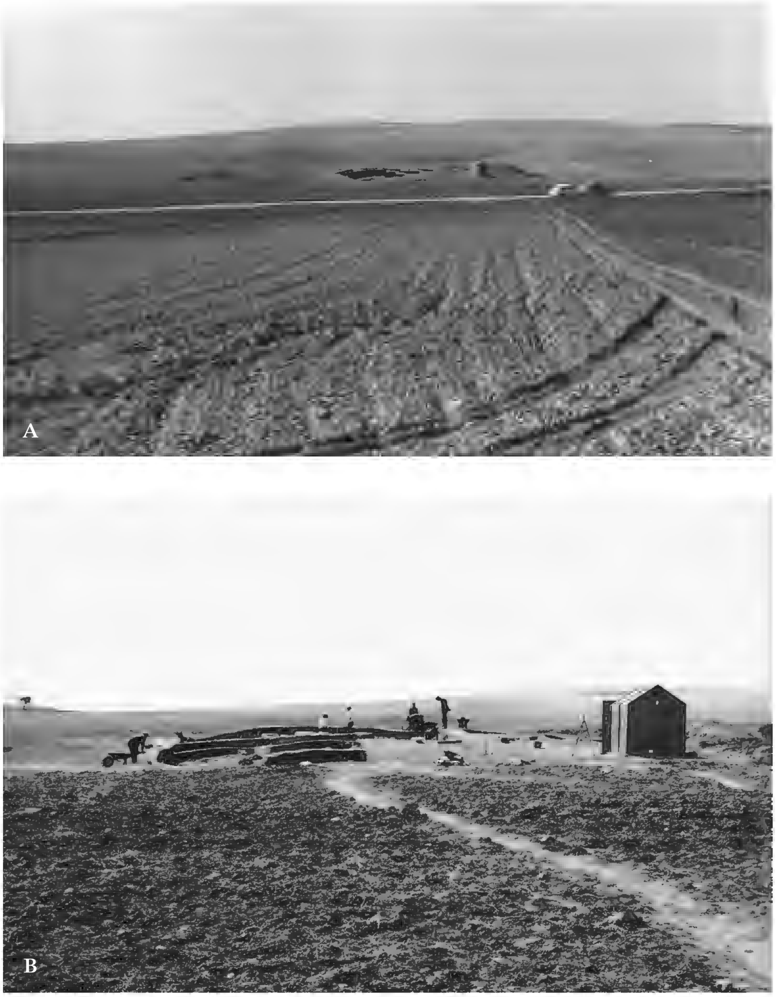


Figura 2.6. A, Emplazamiento de la excavación de Pozo Moro desde el norte. B, Perfil tumular del emplazamiento desde el norte debido a la acumulación de restos de la necrópolis (fotos: MAG 1973).

pues este eje viario este-oeste todavía es clave en el actual desarrollo económico de la Península Ibérica (Panadero 1976, fig. 46), ya que une el Levante por el Corredor de Montesa con el Sur de la Meseta y Extremadura (Maluquer de Motes 1983, 34; Almagro-Gorbea, dir., 2008, 1033 s., fig. 935-937).

La vía más activa en época orientalizante debe considerarse un ramal de la *Via Heraclea* (fig. 2.8), que, en sentido este-oeste, comunicaba el valle del Guadalquivir con la costa mediterránea del Levante, por lo que era un eje de comunicaciones esencial en la Hispania prerromana en el Periodo Orientalizante.

Por la hondonada en la que se sitúa Pozo Moro pudo cruzar de este a oeste un ramal, quizás el originario, de la *Via Heraclea*, ya que este trazado prerromano se adecúa mejor a la topografía y a los yacimientos ibéricos de la zona. La *Via Heraclea* partía de *Gadir* y remontaba el valle del Guadalquivir hasta alcanzar la zona minera de *Castulo,* cerca de Linares, en Andalucía Oriental, desde donde ascendía por los ríos Guadalimar y Guadalmena (Almagro-Gorbea 1983a, 181-182). La vía bordeaba por el norte la sierra de Alcaraz y seguiría por el río Jardín hasta alcanzar *Libisosa*, Lezuza, y debía cruzar la zona palustre y pantanosa de los llanos de Albacete por El Salobral y Balazote hasta alcanzar los Altos de Chinchilla, en cuyo extremo occidental se asentaba *Saltigi*, la actual Chinchilla, aunque el camino óptimo, para evitar esos pantanos, sería un ramal más meridional, que pasaría por el interesante *vicus* orientalizante de La Quéjola (Blánquez y Olmos 1993) y por el *oppidum* de Peñas de San Pedro, desde donde proseguiría hacia el este por Pozo Hondo y Pozo Cañada hasta alcanzar Pozo Moro, aunque otro ramal de la vía pasaba por la Estación de Chinchilla, al pie de *oppidum* de *Saltigi*, cuyo trazado conserva la Cañada Real de Andalucía a Valencia, pues en estas zonas llanas existirían otros ramales paralelos, quizás anteriores, como el de Pozo Moro.

Por la hondonada de Pozo Moro esta vía debía proseguir hacia el este, pues todavía pasa en la actualidad el camino rural de Horna a Pozo Cañada, que ha sustituido a una vereda fósil, visible en fotografía aérea y en determinadas circunstancias (fig. 2.5), heredera de la *Via Heraclea*, que cruza la *Cañada Real de Cartagena a Cuenca* y prosigue hacia el este hasta la Laguna Salada de

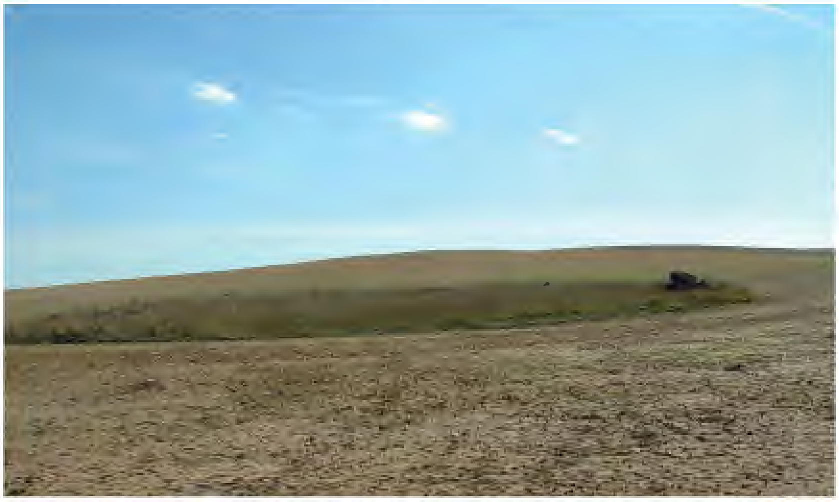


Figura 2.7. Emplazamiento de Pozo Moro el 4 de octubre de 2010 (foto: MAG 2010).

Pétrola. En territorios relativamente llanos como Pozo Moro debieron existir ramales paralelos. Desde Pétrola se podía enlazar con Montealegre del Castillo, donde está situado el santuario del Cerro de los Santos (Ramallo *et al*. 2019) y la necrópolis del Llano de la Consolación (Sánchez Jiménez 1947), puntos de paso hacia la zona de Almansa situada al noreste, pero igualmente se podía proseguir hacia Monte Arabí y Caudete, situados al sureste, desde donde se alcanza el Corredor de Mogente o Corredor de Montesa, que permite llegar sin dificultad al Levante ibérico a partir del territorio de ciudad ibérica de *Saetabi*, Játiva, y un ramal más septentrional iría por la zona de Hoya Gonzalo, donde se sitúa la necrópolis de Los Villares (Blánquez 1987), hacia Bonete y Almansa para enlazar hacia el este con el Corredor de Mogente. Además, desde Caudete se podía descender por el valle del Vinalopó, que pasa por Villena y por Elche, en otro ramal de la *Via Salaria Iberica*, hasta alcanzar el Mediterráneo en la zona del Bajo Segura.

Otra importante vía que pasaba por Pozo Moro es la que comunicaba la costa mediterránea del Sureste con la Meseta, por lo que cruzaba el territorio en sentido sur-norte. Esta vía coincidía en parte con la posterior vía romana de *Carthago Nova* a *Complutum* y con la *Cañada Real de Cartagena a Cuenca*, además de con otras vías de comunicación, alguna de ellas conservadas hasta la actualidad en vías ganaderas trashumantes, que pueden considerarse ramales paralelos de las dos vías principales señaladas. A 400 m al este de Pozo Moro todavía pasa la cañada que es la pervivencia de esta ruta que hemos denominado *Via Salaria Iberica* para resaltar su papel equivalente a la *Via Salaria* en la Italia central que desde la Edad del Bronce comunicaba las costas del Tirreno con los Apeninos, cuyo control por Roma explica su predominio en el Lacio (Almagro-Gorbea *et al*. 2021; Almagro-Gorbea 2023c). En las zonas pantanosas del Bajo Segura habría salinas, pues la evaporación permitía una alta producción de sal, que se ha mantenido hasta la actualidad. Estas salinas acrecientan la importancia del asentamiento fenicio de La Fonteta como puerto de pesca y de producción de salazones, pero la *Via Salaria Iberica* permitía comercializar la sal de la costa del Sureste hacia las tierras ganaderas de la Meseta, como la Serranía de Cuenca y el valle del Tajo a la altura de *Complutum,* en Alcalá de Henares, por lo que debió ser la vía de penetración más importante hacia el interior desde las costas mediterráneas de Iberia, más que el río Palancia desde *Saguntum*, en Valencia, o el Ebro desde Amposta, en Tarragona, con una importancia estratégica y comercial en Hispania únicamente superada por la vía del Guadalquivir y su estuario en territorio tartesio.

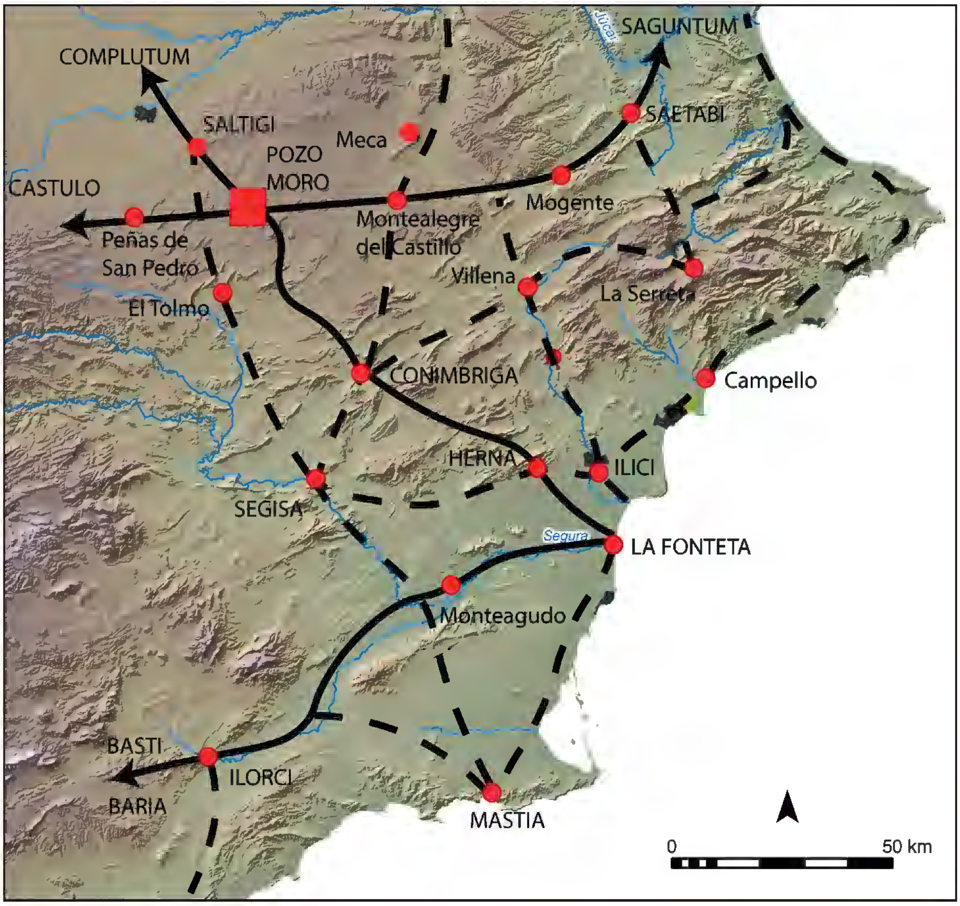

Júcar
SAGUNTUM
COMPLUTUM
SALTIGI
Meca
POZO MORO
SAETABI
CASTULO
Mogente
Peñas de San Pedro
Montealegre del Castillo
Villena
La Serreta
El Tolmo
CONIMBRIGA
Campello
HERNA
ILICI
SEGISA
Segura
LA FONTETA
Monteagudo
BASTI
ILORCI
BARIA
MASTIA
0
50 km

Figura 2.8. Principales vías de comunicación del Sureste de la Península Ibérica.

La *Via Salaria Iberica* tenía gran antigüedad, pues remonta a la Edad del Bronce (Mederos y Ruiz 2001), ya que facilitaba el contacto de la costa del Sureste con la Celtiberia Meridional e, incluso, con la Andalucía Oriental, habitada por Bastetanos y Oretanos. Esta vía ha debido de ser utilizada como vía de trashumancia desde época ancestral hasta fines del siglo XX, como evidencian hallazgos como el «Tesoro de Villena» en el Bronce Tardío o el monumento de Pozo Moro a fines del siglo VI a. C. Su importancia estratégica prosiguió en época romana en la vía de *Carthago Nova* a *Complutum* (Sillières 1982) y ha perdurado hasta la actualidad como *Cañada Real de Cartagena a Cuenca*, que corre paralela y muy próxima al *Camino Viejo de Chinchilla a Murcia*, actualmente en trance de desaparecer sustituido por la carretera nacional N-301 y por la autovía A-30 de Madrid a Murcia y Alicante, de la que existen ramales paralelos, como la *Cañada Real de los Serranos*. La *Cañada Real de Cartagena a Cuenca* es el eje esencial de comunicación de la zona oriental de la Meseta Sur con la costa del Sureste, pues constituye un antiguo camino natural de importancia fundamental al ser el acceso más fácil a la Meseta desde el Mediterráneo, cañada que puede considerarse la perduración de la *Via Salaria Iberica* (Almagro-Gorbea *et al*. 2021).

Esta vía debía partir de las marismas de la desembocadura del río Segura, cuya costa controlaba el asentamiento fenicio de La Fonteta, y pasaría por la Sierra de Crevillente, en cuya ladera meridional se asentaba la población ibero-tartesia orientalizante de *Herna*/Peña Negra (Almagro-Gorbea *et al*. 2021). La *Via Salaria Iberica* también tendría diversos ramales. Un ramal partía de Peña Negra-*Herna* y pasaba por Jumilla hasta alcanzar Pozo Moro y el *oppidum* de *Saltigi* (Chinchilla, Albacete), que quedan a poco más de 100 km en línea recta desde la costa de Alicante siguiendo dicho camino natural de penetración. Sin embargo, a partir del 500 a. C., al pasar el centro geopolítico del Bajo Segura a *Ilici,* situada en La Alcudia de Elche, Alicante, debió prevalecer la vía que remontaba el valle del Vinalopó y que por Villena llegaba a *Saltigi*, donde cruzaba la *Vía Heraclea*, que de este a oeste comunicaba el valle del Guadalquivir con la costa mediterránea del Levante.

Desde Pozo Moro y *Saltigi* hacia el norte un ramal de la *Via Salaria Iberica* proseguía en dirección noroeste hacia *Segobriga* (Saelices, Cuenca) por la vía de *Carthago Nova* a *Complutum* (Sillières 1982), donde enlazaba con otra gran vía protohistórica que cruzaba transversalmente la Península Ibérica, ruta que en época romana pasó a ser la vía de *Caesaraugusta* a *Castulo* y *Emerita*. Otro ramal iría desde *Saltigi*-Chinchilla hacia el norte para cruzar el río Júcar por Valdeganga y, tras atravesar la zona de Iniesta, alcanzaría la Serranía de Cuenca, que corresponde a la Celtiberia Meridional. Este ramal puede relacionarse con la *Cañada Real de los Serranos* o *Cañada Real de Cuenca a Cartagena,* que atraviesa la provincia de Albacete y conecta las sierras de Tragacete, Albarracín y Cuenca con Murcia. Esta Cañada Real, tras pasar por Pozo Moro y Pinilla, llega hasta el término de Jumilla, desde donde un ramal se dirige hacia el Sureste, hacia Murcia y Cartagena, mientras que otro ramal, hoy menos conocido, se dirigía directamente hacia el sur hasta cruzar la Sierra de Crevillente y alcanzar Peña Negra y La Fonteta en la desembocadura del río Segura. Sin embargo, este estratégico eje de comunicación debió desplazarse en fechas posteriores, seguramente tras la fundación bárquida de *Carthago Nova*, pues desde entonces la citada cañada real coincide con la vía romana de *Carthago Nova* a *Complutum* que pasa por *Segobriga* (Almagro 1978b, fig. 5).

Es interesante observar cómo la *Cañada o Vereda Real de Cartagena a Cuenca* ha mantenido en gran medida el trazado de la *Via Salaria Iberica* de Pozo Moro a Peña Negra, pues es una vía esencial del ganado trashumante desde la Antigüedad, que todavía estaba en uso cuando se efectuaron las excavaciones de Pozo Moro en los años 1970. Pasa a unos 450 m al este del yacimiento, al pie del Cerro de las Calderones (Almagro-Gorbea 1983a, 181 s.), y atraviesa la hondonada de Pozo Moro en dirección norte hacia Chinchilla de Monte Aragón (fig. 2.2 y 2.8). En Pozo Moro esta Cañada Real se cruza con un ramal de la *Via Heraclea* convertida en la vereda «fósil» citada, que, procedente de Pétrola, cruzaba la *Cañada Real de Cartagena a Cuenca* a 450 m al este del yacimiento de Pozo Moro y proseguía al pie de los Cerros de la Pardosa en dirección oeste. Además, algo más al oeste, entre Pozo Moro y la Nacional-301, paralela a la *Vereda Real de Cuenca a Cartagena*, discurría la vía romana de *Cartago Nova* a *Complutum*, que también ha perdurado como camino local (Sanz Gamo 1997, 241, fig. 75).

Esta Cañada Real se dirigía desde *Saltigi*-Chinchilla hacia el sur durante 14 km por un viejo camino que corre paralelo al *Camino Viejo de Chinchilla a Murcia* hasta llegar a Pozo Moro (Sillières 1982), trazado que proseguía el de una vía romana situada algo más al oeste, entre Pozo Moro y la actual carretera nacional N-301, que pasaba por la cercana finca denominada Casa de Don Pedro, caminos actualmente en trance de desaparecer. Desde Pozo Moro la vía continuaba 30 km hacia el sur por una zona boscosa y pasaba por el caserío de Pinilla hasta llegar a Ontur, en cuyo territorio se encuentra la necrópolis ibérica de Hoya de Santa Ana (López Precioso *et al*. 1992; Blánquez 1999a). Desde Ontur alcanzaría Jumilla, situada 24 km más al sur, en la que un ramal, controlado por el *oppidum* de Coimbra del Barranco Ancho, seguía hacia el suroeste para alcanzar Murcia y Cartagena, pero la *Via Salaria Iberica* proseguiría hacia el sur por Casas del Puerto, Cañada del Trigo y Algueña hasta llegar al Hondón de los Frailes, situado a unos 50 km, al pie de la barrera que constituye la abrupta Sierra de Crevillente. Esta se cruzaría desde el Hondón de los Frailes por el tortuoso y empinado camino que pasa por el Coll de Sant Juri y la Costera del Catí, desde los que se alcanza el yacimiento de *Herna*-Peña Negra, situado a unos 15 km en la falda meridional de la Sierra de Crevillente, y 30 km más adelante, el asentamiento fenicio de La Fonteta, situado en la desembocadura del Segura. En resumen, la *Via Salaria Iberica* tendría unos 150-160 km de recorrido desde La Fonteta hasta Pozo Moro, la mayor parte del cual sin especial dificultad una vez cruzada la Sierra de Crevillente.

Además, estas dos vías principales señaladas conectaban con otros ramales paralelos y vías secundarias que no pasaban por Pozo Moro pero que completaban la articulación del territorio. En la *Vereda Real de Cartagena* que desde Pozo Moro se dirige a Ontur por el «Camino de Albacete», en la Hoya de Santa Ana salía otro camino hacia el sureste que pasaba por el Valle de Minateda-Agramón y el Tolmo de Minateda y que enlazaba con una vía que iría a *Castulo* por el río Mundo a través de las Sierras de Alcaraz (Sanz Gamo 1997, 234 s., 254 s.; López Precioso 1993, 123-124), mientras que hacia el sureste otro ramal se desviaría por Fuente Álamo hacia Villena, hacia el Cerro de los Santos y el Corredor de Montesa (Sanz Gamo 1997, 234, 254 s.). Otro importante ramal enlazaría desde Jumilla con la vía que iba hacia *Mastia* y posteriormente a *Carthago Nova* (Almagro-Gorbea 1978b; Sillières 1982; Selva y Jordán 1988), vía que seguía en parte el curso del río Segura desde Cieza y pasaba por Archena, mientras que hacia el norte pasaría por Hellín y Tobarra hacia Pozo Moro y *Saltigi* (López Precioso 1993).

En esta red viaria orientalizante, el monumento de Pozo Moro quedaba a unos 120 km de la ciudad de *Herna*-Peña Negra, en Crevillente, lo que supondría de 20 a 25 horas de marcha a pie, que se pueden recorrer en tres días, e igualmente quedaba a poco más de 150 km del asentamiento fenicio de La Fonteta, lo que supondría un día más de marcha. Ese camino era el acceso más directo desde Pozo Moro para alcanzar la desembocadura del río Segura, pero, al desaparecer Peña Negra y La Fonteta hacia el 525 a. C., la principal vía de penetración hacia la Meseta debió pasar al valle del Vinalopó, cuya salida al mar controlaría la ciudad ibérica de *Ilici*-La Alcudia de Elche como nuevo centro territorial de ese estratégico territorio (Almagro-Gorbea *et al*. 2021). En consecuencia, la estratégica ubicación de Pozo Moro debió elegirse en época orientalizante por controlar un importante cruce de vías naturales utilizadas desde época prerromana en una zona endorreica en la que los pozos marcaban las pautas de colonización del territorio (Alcalá-Zamora 2003, 217 s., fig. 8.10). Esa red de vías permite comprender la importancia estratégica del monumento de Pozo Moro y la estrecha relación que debía tener con el asentamiento fenicio de La Fonteta y con la población orientalizante tartesio-ibérica de *Herna*-Peña Negra.

La *Via Salaria Iberica* sería la principal vía del ganado trashumante que desde los pastos de las serranías ibéricas bajaban a invernar al Sureste, pero también era la vía utilizada desde la Edad del Bronce para llevar sal hacia el interior de la Meseta, lo que explica la riqueza del «Tesoro de Villena». La sal es esencial para el ganado, pero también para curar jamones y cecinas como principal reserva de proteína animal, complementando en la alimentación los atunes y demás salazones de la pesca. El control por las elites indígenas de estos recursos económicos a través de la sal explica la importancia que tendría esa política comercial, probablemente dirigida desde la factoría fenicia de La Fonteta y la población orientalizante de *Herna*-Peña Negra. El estratégico emplazamiento de Pozo Moro controlaría el paso del ganado trashumante y del comercio de las factorías coloniales de la costa con las tierras interiores de la Meseta, en el que destacaría la sal como producto esencial para el desarrollo ganadero, así como también era la vía de salida hacia la costa de los productos indígenas. Además, esta vía debió pasar a ser una de las principales rutas utilizadas por los mercenarios celtibéricos que, a partir del siglo v a. C., participaban en los conflictos del Mediterráneo Central (Almagro-Gorbea *et al*. 2021), sin olvidar que, al mismo tiempo, Pozo Moro controlaba los contactos comerciales por la *Via Heraclea* desde y hacia las áreas tartésicas de la región minera de Cástulo (Blázquez *et al*. 1975; *id*. 1979; etc.).

Este panorama de las vías de comunicación de Pozo Moro explica la importancia de su estratégico emplazamiento a fines del siglo VI a. C., cuando se construyó el monumento. Sin embargo, el control de la *Via Salaria Iberica* por la población ibérica de *Ilici* debió favorecer el florecimiento de esta población, pero también debió afectar a las restantes vías de comunicación y a los yacimientos ibéricos de los territorios del Sureste de la Meseta (Sanz Gamo 1997, 234 s.; Blánquez 1992a; Prieto 2017, 322 s.).

2.4. Del paisaje actual al paisaje originario

Pozo Moro se halla enmarcado en un paisaje característico de la Meseta Castellana (Alcalá Zamoza 2003, 23 s.), con predominio de zonas llanas en las que se cultivan cereales, en alternancia con predominio de pastos (fig. 2.3 y 2.4). Estos terrenos antropizados alternan con zonas de monte no cultivadas por no ser aptas para la agricultura, en las que la vegetación originaria se conserva menos degradada, como ocurre en las escasas zonas pantanosas en torno a algunos humedales y lagunas endorreicas, como la Laguna de Pétrola, las de El Recreo o la Laguna del Salobralejo en Hoya Gonzalo, que dan idea del entono pantanoso que tendría el pozo de Pozo Moro. En efecto, esta zona se caracteriza por el escaso desarrollo de la red hidrográfica, pues la topografía y la geomorfología han favorecido pequeñas cuencas endorreicas en las que el agua superficial forma pequeñas lagunas o se infiltra a través de formaciones porosas que forman embalses subterráneos, que explican los pozos existentes, como evidencia la toponimia: Pozo Moro, Pozo Cañada, Pozohondo, etc.

La zona de Pozo Moro forma parte de la llamada «Mancha de Montearagón», en ocasiones considerada continuidad de los Llanos de Albacete, aunque queda claramente separada por los Montes de Chinchilla.

Son llanadas de paisaje más agradable y variado, en imperceptible transición hacia otras regiones con las que está en contacto, pues es la transición y zona de paso entre la Meseta, a la que pertenece por sus características geográficas, y las zonas costeras del Sureste y del Levante peninsular y hacia Andalucía Oriental.

Al ser una zona de transición es difícil precisar sus límites, pues el cambio geográfico es paulatino. Por el norte, la Sierra y los Montes de Chinchilla la separan de los Llanos de Albacete y de La Manchuela, y hacia el oeste los Llanos de Albacete, las Lomas del Salobral y la Peña de San Pedro ya pertenecen a comarcas limítrofes. Sin embargo, los límites hacia el sur de esta penillanura son más imprecisos. El límite este es la zona de Bonete, antes del puerto que desciende a Almansa, desde la que ya se alcanza el Corredor de Montesa, que conecta con las tierras valencianas y con el valle del Serpis y la zona de Villena, que son una transición hacia las costas de Alicante. Los límites meridionales son más graduales, pues diversas alineaciones NE/SO, entre las que destacan Sierra Pinilla (953 m. s. n. m.), el Cerro de la Muela (1021 m. s. n. m.) y Monte Arabí (1063 m s. n. m.), enmarcan depresiones cada vez de menor altura, que a partir de Tobarra, Ontur y Fuente Álamo dan paso gradualmente a las llanuras de Hellín, Jumilla, Yecla y Villena, que se extienden hacia el sureste hasta las sierras que cierran las zonas costeras, entre las que destaca la Sierra de Crevillente.

La penillanura que se extiende al sur de los Montes de Chinchilla constituye el extremo oriental de las llanuras manchegas, pero su alineación NE/SO ya es característica de las formaciones prebéticas, que se extienden hasta las áreas más meridionales de las tierras valencianas, con calizas, dolomías y margas del Liásico, que forman relieves aplanados de hasta 900 m. s. n. m., entre los que rellenos detríticos del Mioceno forman amplias planicies aprovechadas para el cultivo (fig. 2.3 y 2.4). Son terrenos miocénicos de un entrante marino originado cuando en el plegamiento alpino se forman las sierras de Alcaraz y Segura por el suroeste y las abruptas sierras valencianas meridionales situadas al este de la depresión de Cofrentes entre Utiel y Mogente. Entre ambas masas montañosas, estas llanuras de Albacete constituyen la salida de la Meseta al Mediterráneo, lo que indica su importancia estratégica (fig. 2.8). Pozo Moro queda en el centro de una hondonada endorreica formada por areniscas calcáreas cementadas por caliza (biomicritas arenosas) y por margas calizas del Serravaliense (fig. 2.9), originadas al colmatarse una cuenca de facies lagunar y evaporítica, rodeada de montes de elevación suave formados por calizas y dolomías del Lías Superior (IGME 2003,a; IGME 2004). Estas formaciones de areniscas calcáreas miocénicas se aprovecharon para extraer la piedra usada para construir el monumento (*vid. infra*, § 11A), aunque suelen estar cubiertas de tierras pardas arcillosas del Holoceno, actualmente cultivadas.

Esta zona de Chinchilla tiene un clima mediterráneo marcadamente continental, árido y extremado (Panadero 1976, 29 s.; Sánchez Sánchez 1982, 13; Alcalá-Zamora 2003, 24; López Donate *et al*. 2007, 359). La temperatura media anual es de 12,8ºC, pero son muy altas en verano, pues la media de julio es de 24ºC, aunque alcanza máximas de más de 40ºC (agosto de 1951 y 1961), mientras que son muy frías en invierno, ya que la media de enero es de 4ºC, aunque en enero de 1971 los Llanos de Albacete llegaron a alcanzar los –24ºC, por lo que la oscilación térmica es muy elevada y puede superar los 60ºC.

Las precipitaciones son escasas, con 55 días de lluvia, 4,9 días de nieve, de diciembre a febrero, y 2,1 días de granizo, pero la media de las precipitaciones resulta muy baja, ya que el índice pluviométrico apenas alcanza 375 mm/año (López Donate *et al*. 2007, 359), con una dispersión que ofrece dos máximas muy características: una de 45,3 mm en octubre, con lluvias de tipo mediterráneo, y otra en mayo, originada por las borrascas atlánticas, de 38,1 mm. El mínimo anual lo ofrece julio con solo 5 mm y, aunque se observa gran variabilidad de unos años a otros, predominan los años secos sobre los húmedos, por lo que se alcanza la elevada cifra de 3282 horas de sol al año. Los vientos dominantes son del SW en primavera e invierno, del SE en verano y del SW y SE en otoño. Los 61 días de precipitación y las 2782 horas de insolación anual media incluyen esta zona en el clima del Sureste de la Península Ibérica. El índice termopluviométrico medio de 3,9 corresponde al de un país árido, pues de 1950 a 1970 esta característica la ofrecieron 15 años, frente a 2 años subdesérticos y 2 subáridos y 1 solo año húmedo. En consecuencia, el balance hídrico anual, que indica el déficit del agua sobre el suelo para la vegetación, ofrece una notable sequía, pues da solo 5 meses positivos al año, que corresponden a los meses de invierno, de noviembre a marzo, pero el resto del año la sequía arroja un balance hídrico anual negativo que desciende por debajo de los 400 mm, lo que confirma la aridez del terreno y explica el paisaje estepario que ofrece el entorno del yacimiento. En breves palabras, el clima es mediterráneo templado con tendencia a extremado, árido y seco, con una alta insolación.

Estas características se reflejan en la flora y la vegetación de esta zona de Albacete (Ariza y Sánchez Gómez 1988, 30 s.), en la que destacan los encinares (*Quercus ilex*), que alternan ocasionalmente con pinos carrascos (*Pinus halepensis*), aunque la mayoría de las zonas boscosas han sido sustituidas por cultivos o se han degradado en coscojares (*Quercus coccifera*) con alguna

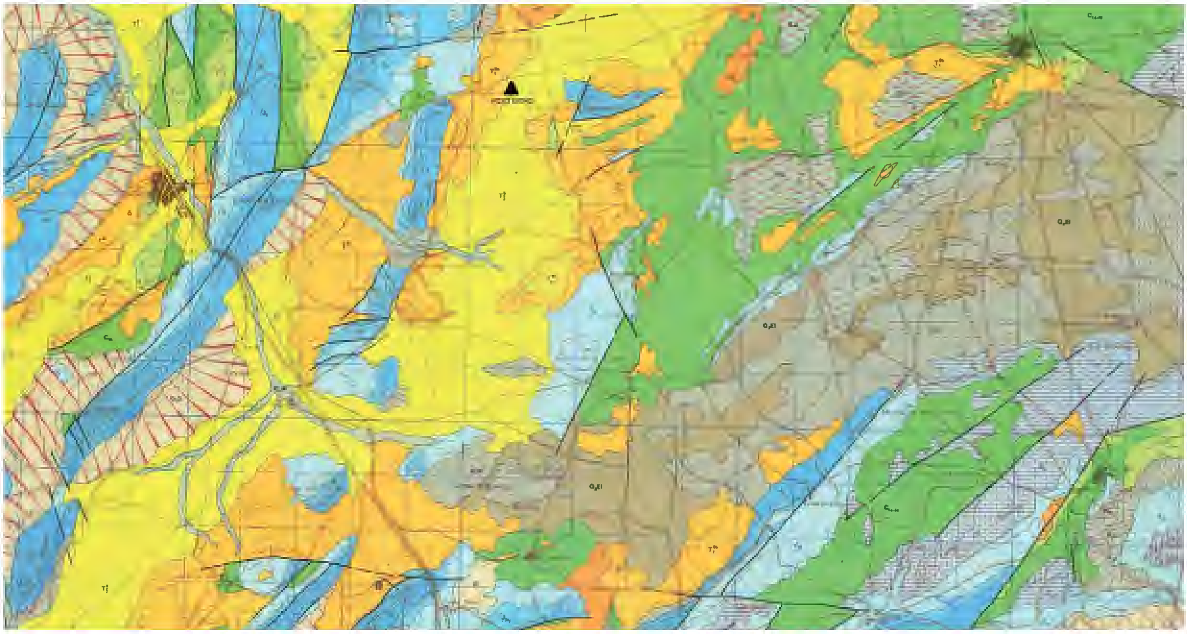


Figura 2.9. Mapa geológico de la zona de Pozo Moro (IGNE, hoja n.º 817).

sabina (*Juniperus thurifera*) y con matorrales, como romerales (*Salvia rosmarinus*), característicos del bosque mediterráneo, así como brezos (*Erica arborea*), aliagas (*Ulex europaeus*) y otras plantas de clima mediterráneo resistentes a la rigurosidad del clima y a las escasas precipitaciones. Su progresiva degradación finaliza con tomillares (*Thymus vulgaris*) y con característicos espartizales (*Stipa tenacissima*), que constituyen las últimas manifestaciones en suelos áridos agotados, que aumentan hacia la comarca de Hellín, pues en la Antigüedad era famoso en el Sureste el *Campus Spartarius* (*TIR* J-30, 307; Bañón 2010), que se extendía hasta Murcia, Cartagena y Almería, al ser el esparto una especie adaptada a los terrenos áridos de baja altitud de esas áreas biogeográficas. A esta flora terrestre se añade la flora hidrófila de las lagunas y humedales endorreicos, adaptada a las peculiares condiciones de ese ambiente (López Donate *et al*. 2007, 364 s.), en ocasiones salitroso, como carrizos (*Phragmites australis*), masiegas (*Cladium mariscus*), espadañas (*Typha latifolia*) y juncos (*Juncus maritimus* y *J. acutus*). Este medio ambiente se refleja también en la fauna, igualmente muy degradada, que es la característica de tierras montañosas del Mediterráneo, a la que se añaden numerosas aves acuáticas, locales y migratorias, en las lagunas indicadas (López Donate *et al*. 2007, 366).

Más complejo resulta describir el medio ambiente de Pozo Moro en la Antigüedad, lo que requiere contrastar los datos actuales con análisis arqueobotánicos y zooarqueológicos, pues la evolución del clima en el Holoceno determinó en gran medida las características de la flora y la fauna. En la Meseta Sur, una fase de clima continental frío y árido desde hace unos 10.500 años fue seguida de otra de clima cálido y húmedo entre los 8500 y 5800 años BP y de dos fases áridas del 5800 al 4500 BP y del 2500 al 2000 BP. A partir del 2500 a. C. se produjo una mejora climática al disminuir la aridez y se recupera la vegetación arbórea (40-45%), en especial de *Quercus* perennifolio, y más tarde de *Quercus* caducifolio seguido de *Pinus*, mientras se desarrollan las *Ericaceae* y las *Olea*, aunque no se recuperan las condiciones de humedad anteriores al último episodio árido, como tampoco se recuperó el porcentaje de vegetación arbórea. Este hecho indica que desde este periodo se desarrolla el clima mediterráneo continental seco actual, con veranos secos por influjo sahariano con algunas oscilaciones en el índice de evapotranspiración que evidencia el sistema acuático. Después de una etapa de mayor humedad al inicio de la Edad del Hierro, a partir del 500 a. C. se observa un cambio sensible, pues al clima mediterráneo continental seco sucede una nueva fase árida, que se prolongó hasta la época romana, con un brusco retroceso del 40 al 20% del polen arbóreo de *Quercus* y *Pinus*, explicable por la mayor aridez (Menéndez Amor y Florschütz 1968; García Antón *et al*. 1986; Dorado *et al*. 2007). A esta última fase corresponde el yacimiento de Pozo Moro.

Aunque tampoco hay que descartar el influjo de la actividad antrópica, hasta fechas recientes la evolución del paisaje en los últimos 10.000 años ha estado más condicionada por microciclos climáticos que por la presión antrópica (Burjachs *et al*. 1997). El mismo paisaje refleja los restos faunísticos hallados en la excavación (Morales Muñiz 2003), aunque con un evidente sesgo cultural, como evidencia la presencia mayoritaria de cabra (*Capra hircus*, L.) seguida de ciervo (*Cervus elaphus,* L.) y de jabalí o cerdo (*Sus scrofa,* L.), con presencia muy minoritaria de vaca (*Bos taurus*, L.), oveja (*Ovis aries*, L.) y rebeco (*Rupicapra rupicapra,* L.), que sin duda en esa época todavía viviría en las montañas más abruptas del Sureste.

En resumen, la zona de Pozo Moro estaría cubierta en la Antigüedad por masas arbóreas y matorrales de bosque mediterráneo prácticamente semejante al actual (fig. 2.10), con predominio de *Quercus ilex* y en menor medida de *Pinus halepensis* y con humedales y pequeñas áreas palustres, más amplias que en la actualidad. La fauna se conservaría mejor, aunque prácticamente es semejante a la actual, gracias a un clima algo más húmedo y lluvioso, que, básicamente, no sería muy diferente del actual, como indican los análisis antracológicos y palinológicos (Broncano 1989, 240; Blánquez 1999a, 58; Alcalá-Zamora 2003, 29) y los restos de fauna (Morales Muñiz 2003). Este paisaje natural lo completarían campos de cultivo en las hondonadas con mejores tierras, dedicados a los cereales, a lo que hay que añadir pequeños huertos regados cerca de los pozos y lagunas, que constituían los puntos de atracción en estos áridos terrenos endorreicos.

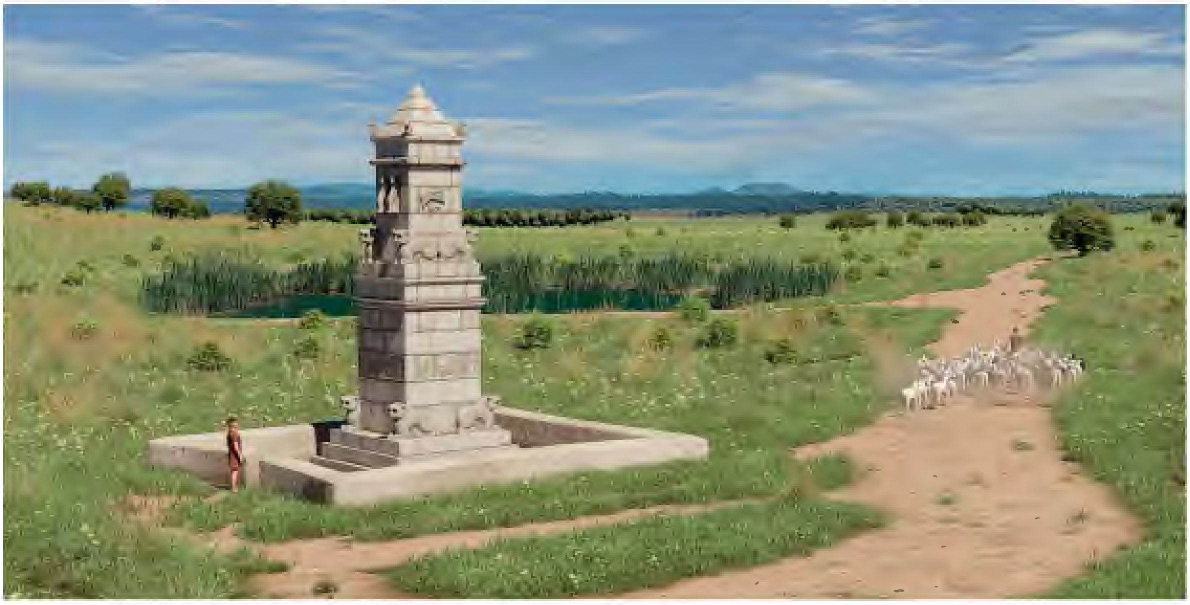


Figura 2.10. Paisaje originario de Pozo Moro (infografía: J. Quesada).

3. HISTORIA DE LAS EXCAVACIONES

3.1. Precedentes del descubrimiento de Pozo Moro

El yacimiento de Pozo Moro, tal como ha llegado hasta la actualidad, fue conocido y valorado a partir de 1970 gracias a la gestión personal y a la sensibilidad cultural de D. Carlos Daudén Sala, si bien localmente había noticia de algunos hallazgos desde hacía años, que evidenciaban la existencia del yacimiento.

Referencias obtenidas en el cercano pueblo de Pozo Cañada, a cuya pedanía pertenecía la finca de Pozo Moro, y de donde eran la mayoría de los labradores de la zona, han permitido obtener algunas noticias orales, ciertamente escasas, pero de gran interés, sobre antiguos hallazgos en el yacimiento.

Doña Rosa Rodríguez Lozano, vecina de Pozo Cañada, durante nuestra estancia en el pueblo en la campaña de excavaciones de 1973 nos proporcionó las primeras noticias. Según ella dijo recordar, hacía unos 60 años el labrador de la finca, llamado Antonio Belmonte, halló en Pozo Moro dos leones que fueron recogidos por el entonces Alcalde de Albacete, Sr. Conangla[2]. Esta importante noticia no se ha podido confirmar con exactitud, como tampoco el paradero de dichas piezas, pues D. Buenaventura Conangla Balsell, nieto del citado alcalde y Perito Agrícola del Estado en el Catastro de Hacienda, no pudo dar información alguna sobre este hecho, según una gestión amablemente realizada por D. Samuel de los Santos Gallego, Director del Museo de Albacete.

Sin embargo, en 1978, ya muerta Doña Rosa Rodríguez Lozano, a través de D. Joaquín Azorín, entonces Alcalde de Pozo Cañada, pudimos ponernos en contacto con un familiar de esa señora que era vecino de Pozo Cañada, D. Juan Manuel Sánchez Núñez, quien nos confirmó algunos datos de interés. Según sus referencias, siendo él muchacho, hacía entonces unos 25 años, por lo que sería poco antes de 1950, D. Fernando Núñez, labrador de Pozo Moro, halló en la finca algunas calaveras, una urna de cerámica y dos cabezas de león completas, todo lo cual recogió el entonces Alcalde de Albacete, D. Gonzalo Botija Cabo[3].

Estas noticias resultan algo imprecisas e incluso aparentemente contradictorias, pero concuerdan en lo esencial, pues indican que, en una fecha no precisada con exactitud, pero bastantes años antes de que se iniciara la excavación del monumento de Pozo Moro, entre finales del siglo XIX y los años centrales del siglo XX, se había realizado en ese lugar algunos hallazgos de interés, entre los que destacan la aparición de dos cabezas o de dos cuerpos de leones. Estos leones fueron recogidos por quien entonces era Alcalde de Albacete, pero no se ha logrado obtener más noticias de dichos hallazgos ni se ha podido averiguar su actual paradero a pesar de las gestiones que infructuosamente se han realizado. Tal vez por esa época debió aparecer también el relieve con la escena sexual (PM X-4), puesto que, según referencia oral de los pastores y de las gentes del lugar, siempre lo habían visto sobre un majano situado sobre el yacimiento, en el que llamaba la atención entre las restantes piedras por su temática (fig. 14D.16).

---

[2] Buenaventura Conangla Balsells (1833-1897) fue Alcalde de Albacete de 1878 a 1881, año en que renunció al cargo, pero estas fechas resultan al menos una generación anterior a los hechos recordados en la tradición local.

[3] Gonzalo Botija Cabo (1910-1979) fue abogado y Alcalde de Albacete de 1965 a 1974.

3.2. El descubrimiento del monumento

En el decenio de 1960 la finca de Pozo Moro pasó a ser propiedad del Dr. Carlos Daudén Sala y fue reestructurada por una concentración parcelaria que afectó igualmente a la pedanía colindante de Horna. Este hecho motivó la desaparición del límite de fincas existente entre Horna y Pozo Moro, que tradicionalmente pasaba justo por el majano situado sobre el yacimiento, que a partir de entonces quedó totalmente englobado en la finca de Pozo Moro.

Al no ser ya necesario dicho límite de fincas, el arrendatario de Pozo Moro, D. Juan González Zúñiga, lo roturó para unificar y agrandar las tablas de labor y facilitar así la necesaria mecanización de las faenas agrícolas. Dentro de estas tareas de mejora de la finca, a fines del año 1970, D. Juan González Zúñiga procedió a trasladar unos 100 m más al oeste el majano que hasta entonces estaba situado sobre el yacimiento. Al realizar dicha operación, observó que algunas de las piedras tenían figuras, por lo que una vez retiradas las piedras del majano y antes de proceder a roturar la superficie del terreno que hasta entonces ocupaba el majano, con apreciable sensibilidad, trasladó 5 bloques que ofrecían figuras a la casa de labor y dio aviso del hallazgo al propietario de la finca, D. Carlos Daudén (fig. 3.1).

Además, D. Juan González, al iniciar la roturación del terreno, según nos comunicó amablemente, observó que las gradas rozaban con piedras enterradas e incluso una de ellas, que resultó ser los cuartos traseros del león PM X-7, aparecía en parte incrustada en el terreno, por lo que la sacó de la tierra con ayuda de un tractor tras cavar un hoyo a su alrededor, ocasión en la que se hallaron restos de cerámica y otros hallazgos que recogió igualmente.

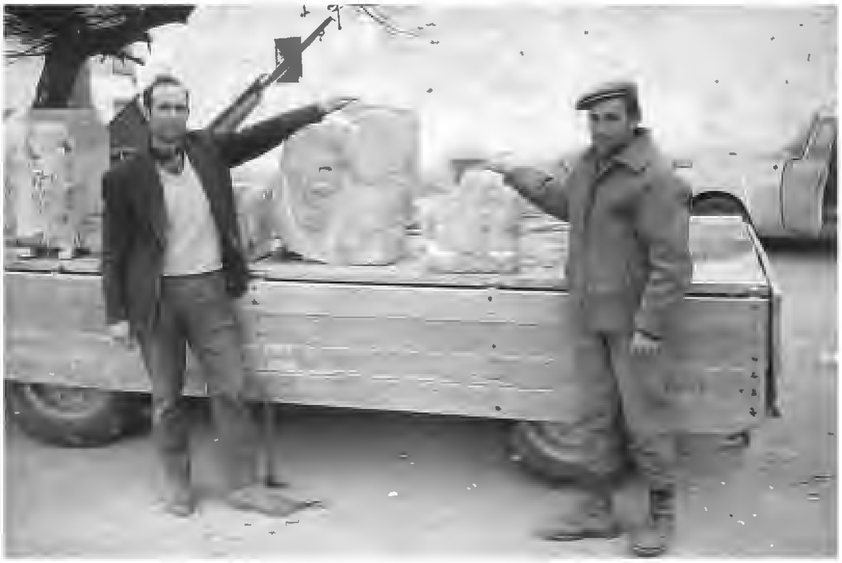


Figura 3.1. D. Juan Manuel Sánchez Núñez y un obrero de la finca de Pozo Moro con los sillares aparecidos en 1970 al retirar el majano situado sobre el monumento (foto: MAG 1971).

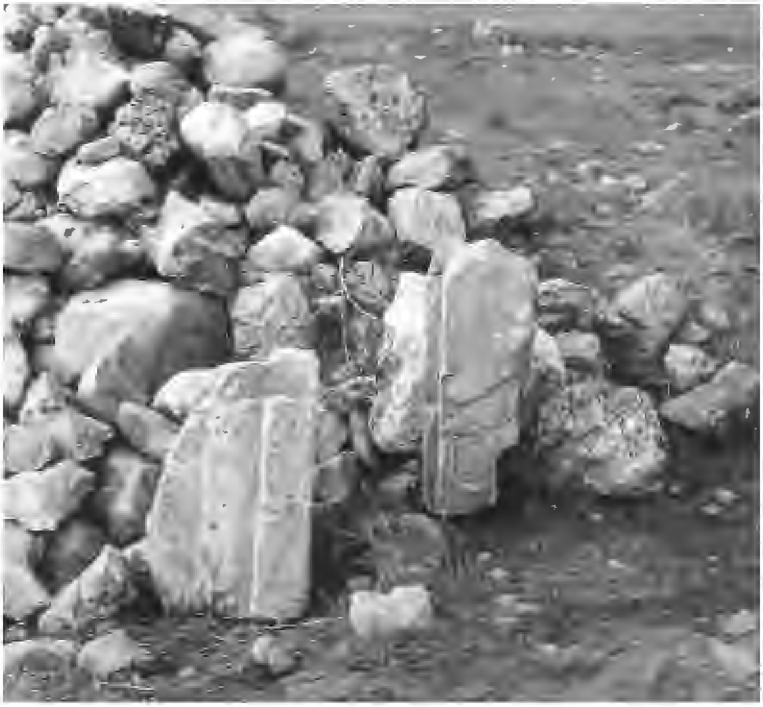


Figura 3.2. Sillares con moldura escalonada aparecidos en el majano (foto: MAG 1971).

Las piezas aparecidas en esas circunstancias fueron trasladadas a la casa de labor. Eran un fragmento de relieve con el cuarto trasero de un équido y una serpiente acabada en cabeza de león (PM X-1), otro relieve con tres cabezas de león de una posible *Hydra* (PM X-3), otro relieve con una escena sexual (PM X-4), un fragmento de cabeza de león (PM X-5), otro fragmento de una cabra o «bicha» (PM X-6) y diversos sillares, a los que hay que añadir el citado cuarto trasero de un león fragmentado, que apareció semienterrado (PM X-7) y que corresponde al león de la esquina noroeste de la 4.ª hilada (PM-54).

Al tener noticia de los hallazgos, D. Carlos Daudén se trasladó desde Madrid para visitar la finca y conocer personalmente lo sucedido. Ante el interés que presentaba este descubrimiento, dispuso el traslado de los objetos a su casa de Madrid y ordenó que los relieves que no pudo trasladar por su excesivo peso se custodiaran en la casa de la finca. Al mismo tiempo, dispuso igualmente que se interrumpieran las labores de roturación y desmonte del terreno donde habían aparecido las esculturas para evitar posibles destrozos en el yacimiento. Una labor ejemplar que merece profundo reconocimiento.

Consciente del interés del hallazgo por su erudición y por su afición al estudio de la Cultura Ibérica, comunicó a finales del año 1970 la noticia al Museo Arqueológico Nacional, donde se puso en contacto con el entonces Conservador de la Sección de Prehistoria, Martín Almagro-Gorbea, que le atendió personalmente. El Sr. Daudén explicó los hallazgos documentados con algunas fotos por él realizadas de los relieves. Por su interés fueron comunicados inmediatamente al Director, D. Martin Almagro Basch, a la sazón Comisario General de Excavaciones Arqueológicas, que dispuso una visita al lugar de donde procedían las esculturas para reconocer el posible yacimiento.

Esta visita se llevó a cabo en pleno invierno, el 6 de diciembre de ese año 1970, y permitió conocer las piezas directamente y precisar el interés del descubrimiento. Además, al estudiar el terreno y las circunstancias del hallazgo, se advirtió que en el nuevo majano al que se habían trasladado las piedras que habían estado sobre el yacimiento había más bloques tallados (fig. 3.2), como molduras de gola (PM M3 y PM M4), sillares con colas de milano (fig. 3.3A) e incluso una escultura de centauro (PM SN-6) que se había roto en fecha reciente en dos fragmentos (fig. 3.3B), todos los cuales se procedió a recoger.

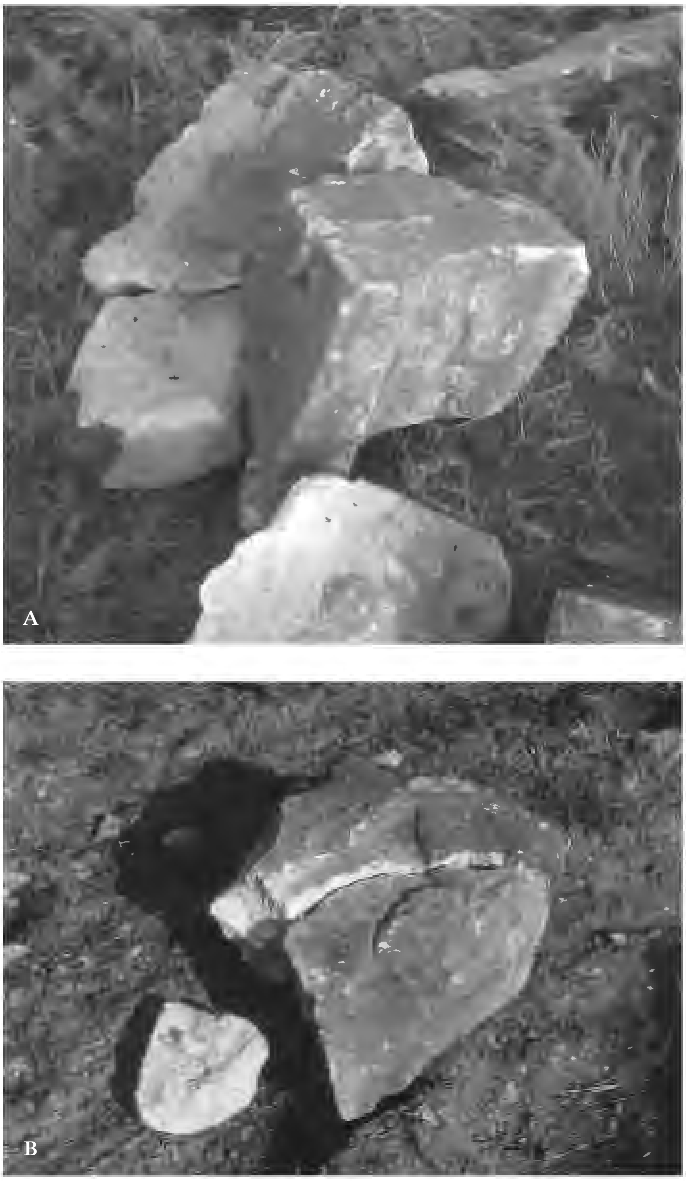


Figura 3.3. A, Sillares de gola con cola de milano hallados en el majano. B, Figura de centauro aparecida en el majano (foto: MAG 1971).

La topografía local, los hallazgos localizados y las noticias dadas por D. Juan González Zúñiga hacían pensar que era un yacimiento importante, presumiblemente una rica necrópolis ibérica, como otras famosas de la región.

3.3. La prospección del yacimiento

El interés de los hallazgos y su presumible importancia aconsejaron acotar una amplia zona de terreno, que parecía corresponder al yacimiento, para que no se viera afectada por la actividad de los tractores y se evitara de este modo su destrucción, de acuerdo con D. Carlos Daudén y contando con la colaboración de D. Juán González Zúñiga. Igualmente, se decidió que, en cuanto pasaran los fríos de invierno, se procedería a cuadricular la zona para iniciar una prospección que permitiera precisar las características y la extensión del yacimiento y conocer el contexto arqueológico en el que aparecían los sillares, para planificar una excavación sistemática si hubiese lugar. Todo ello de acuerdo y con el permiso del propietario y del arrendatario de la finca, que en todo momento colaboraron con el mayor interés.

La visita realizada permitió comprobar el interés de los hallazgos y la presumible importancia del yacimiento, que debía ser excavado. Para planificar los trabajos de forma eficaz, se procedió, en primer lugar, a cuadricular la zona antes de dar comienzo a una prospección para conocer las características del yacimiento y para planificar su excavación sistemática.

Al mejorar el tiempo, en abril de 1971 se procedió, en primer lugar, a delimitar, topografiar y cuadricular el área del yacimiento, labor en la que colaboró generosamente el ingeniero agrónomo D. José Luis Pérez Abelairas[4] (fig. 3.4). A unos 100 m del sur de la carretera de Pozocañada a Horna se acotó un cuadrado de 32 m de lado que parecía abarcar toda la zona de aspecto

---

[4] Conste nuestro agradecimiento a D. José Luis Pérez Abelairas y a D. Julián Gómez del Campo por su colaboración en los trabajos de topografía realizados del 26 septiembre al 4 de octubre de 1971.

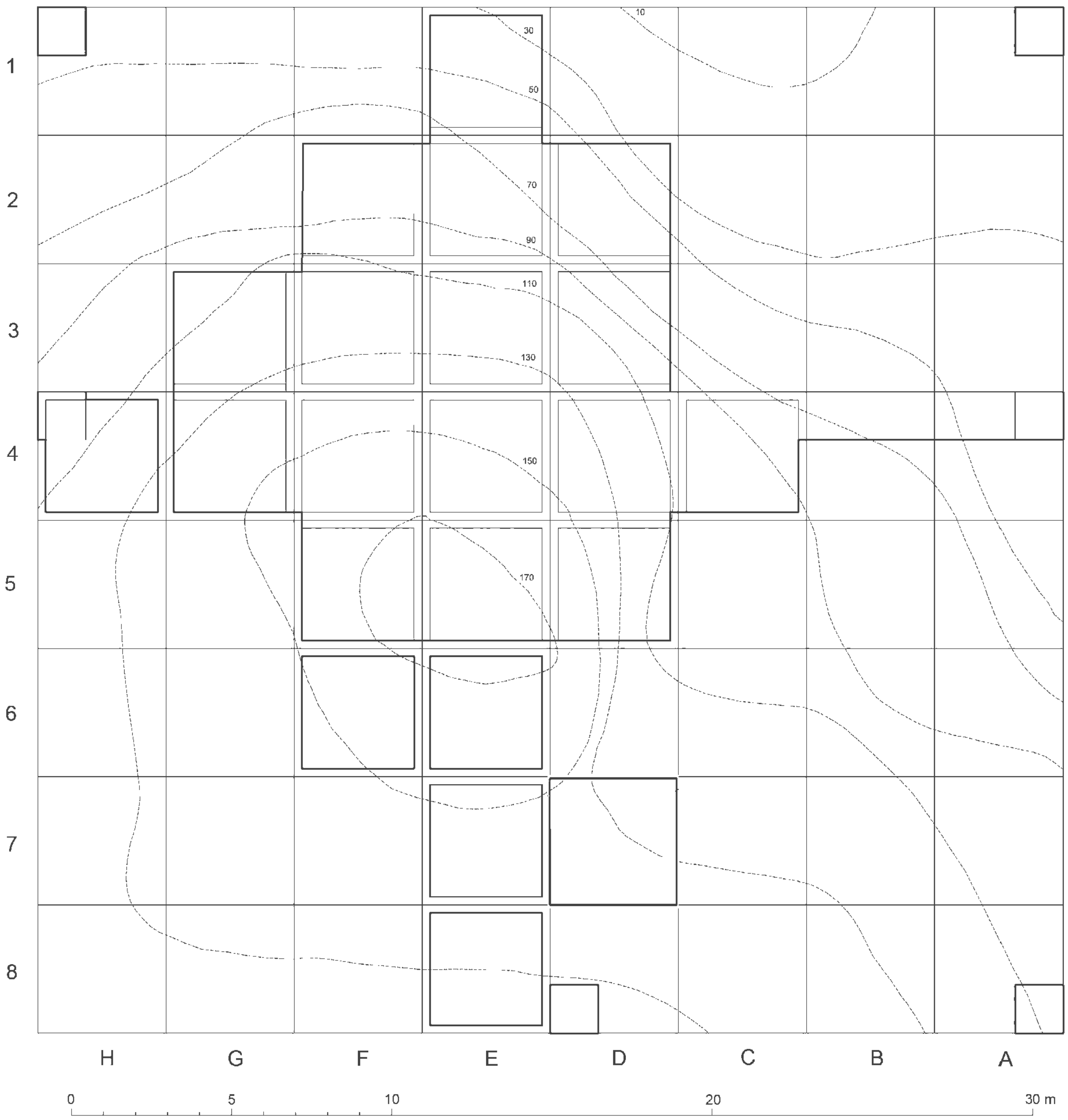


Figura 3.4. Plano de las cuadriculas del yacimiento de Pozo Moro con indicación de la parte excavada (MAG 1971).

tumular en la que aparecían los hallazgos, situada bajo el antiguo majano, elevación del terreno que era perceptible sobre todo desde el norte (fig. 2.6B).

La zona acotada, que correspondía al lugar donde había estado el majano, se topografió cuidadosamente para documentar su estado antes de comenzar la excavación y a continuación se cuadriculó y se marcaron 64 cuadrículas de 4 m de lado, que se orientaron de acuerdo con los puntos cardinales. Las cuadrículas se estaquillaron con clavijas de hierro reforzadas con cemento para asegurar su conservación, dejar preparado el terreno para la próxima excavación. El eje

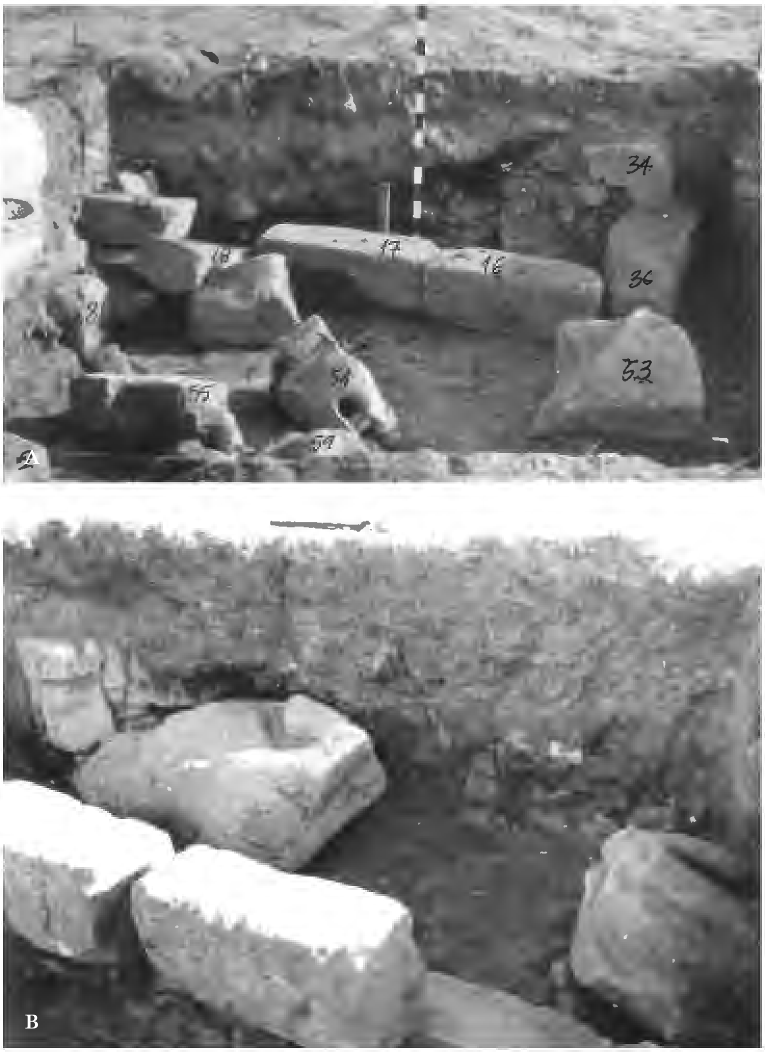


Figura 3.5. A, Cuadrícula E3, excavada por Samuel de los Santos, con el monumento de Pozo Moro aparecido *in situ* (foto: Samuel de los Santos). B, Lado meridional del monumento de Pozo Moro aparecido *in situ* en la cuadrícula E4 con dos leones caídos hacia su exterior (foto: Samuel de los Santos).

de ordenadas se indicó con letras de este a oeste, de la A a la H, y el de abscisas con números de norte a sur, del 1 al 8, considerándose como punto «0» el ángulo NE de la cuadrícula A-1, situada, por tanto, al NE de la zona cuadriculada (fig. 3.4).

Una vez preparado el terreno para la excavación se procedió a preparar la campaña, que se dirigió a alcanzar dos objetivos fundamentales. El primero era conocer con precisión las características del yacimiento. El segundo era descubrir, documentar y recuperar todos los restos arquitectónicos y escultóricos de lo que parecía ser un monumento ibérico de singular importancia, para proceder a su estudio, reconstrucción e interpretación.

Al mismo tiempo se comunicó el hallazgo a D. Samuel de los Santos Gallego, Director del Museo de Albacete, a quien Martín Almagro-Gorbea le propuso colaborar como codirector en las excavaciones. Igualmente, se le dio aviso para que recogiera los relieves aparecidos que aún estaban en la casa de la finca por no haberlos podido trasladar a Madrid D. Carlos Daudén, lo que hizo depositándolos provisionalmente en el Museo de Albacete. Tras obtener el correspondiente permiso de excavación de la entonces Dirección General de Bellas Artes, se inició una campaña de prospección del yacimiento en septiembre de ese mismo año 1971, codirigida por Martín Almagro-Gorbea y Samuel de los Santos Gallego e iniciada con un equipo del Museo de Albacete.

El plan de trabajo llevado a cabo en esta campaña fue el siguiente:

a) Revisión exhaustiva del nuevo majano situado a 100 m al oeste del yacimiento para recuperar todos los sillares y esculturas que aparecieran entre sus piedras.
b) Limpieza del área acotada para la excavación y recogida de los materiales de superficie aparecidos cuando se llevó a cabo la roturación del terreno antes de que se acotase la zona.

c) Prospección de los límites del yacimiento por medio de siete catas de sondeo de 1,5 m de lado abiertas en las cuadrículas A1, H1, A4, H4, A8, D8, H8, de las que las A1, A4, y H4 dieron resultado negativo.

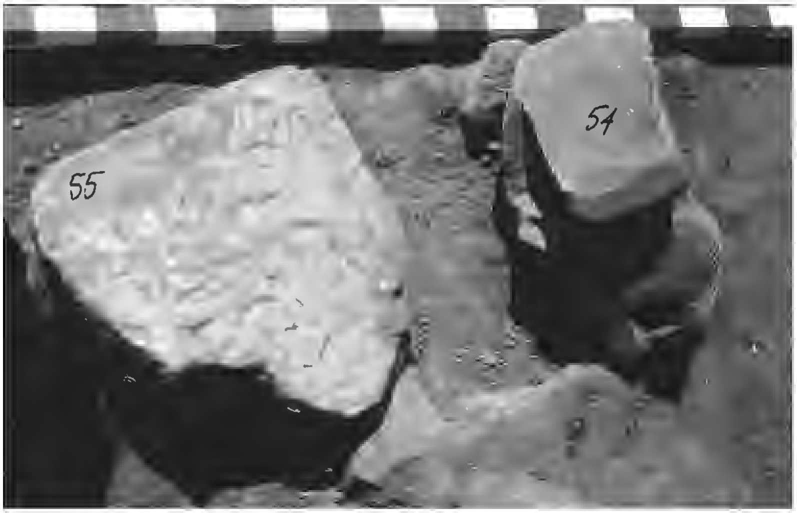


Figura 3.6. Cabeza del león PM-54 y fragmento de relieve PM-55 aparecidos en la cuadrícula E3 (foto: Samuel de los Santos).

d) Prospección de las características del yacimiento, iniciada en la cuadrícula E3, donde había aparecido el cuarto trasero del león y el resto de los hallazgos recogidos por D. Juan González Zúñiga. Consistió en abrir tres cuadrículas y una trinchera transversal para conocer la estructura del yacimiento y poder planificar el trabajo futuro, pero también se procedió a revisar todas las piedras del majano, lo que permitió recuperar nuevos restos arquitectónicos. Al inicio de esta tarea, D. Samuel de los Santos procedió a prospectar la cuadrícula E3, en la que había aparecido un cuarto trasero del león y otros hallazgos realizados por D. Juan González Zúñiga, trabajos que prosiguió en las cuadrículas adyacentes, E4 y D3, todas ellas situadas en el centro del área acotada (fig. 3.4). La excavación de estas cuadrículas permitió descubrir en esa zona central los restos de un edificio hecho con grandes sillares de arenisca. Ante el interés de los hallazgos, con esculturas y sillares aparecidos *in situ* (fig. 3.5A-B y 3.6), D. Samuel de los Santos realizó inmediatamente la excavación de dicha cuadricula y extrajo todos los bloques aislados

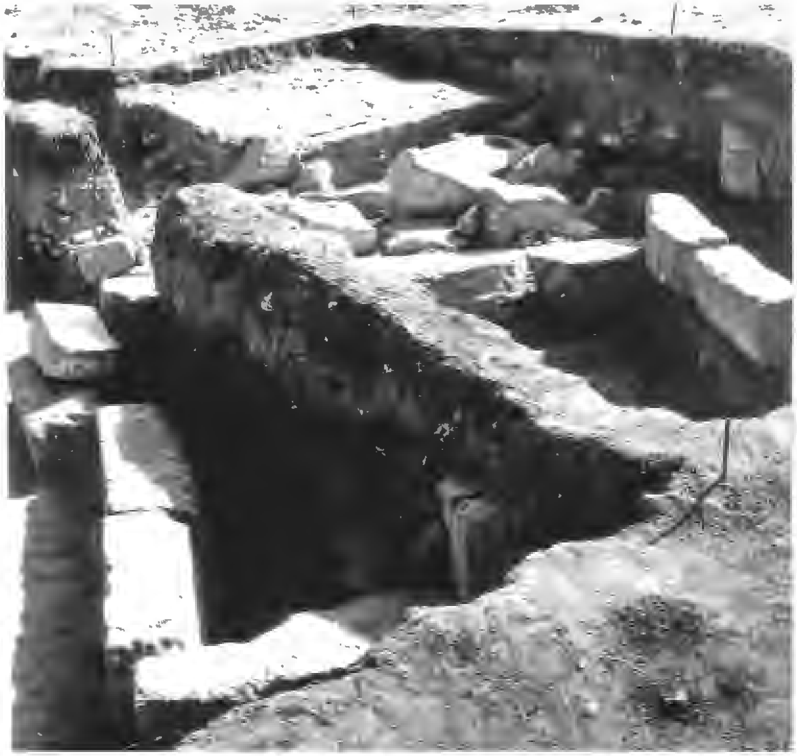


Figura 3.7. Cuadrículas E3, E4 y D4 tras su excavación con el testigo del interior del monumento (foto: Samuel de los Santos).

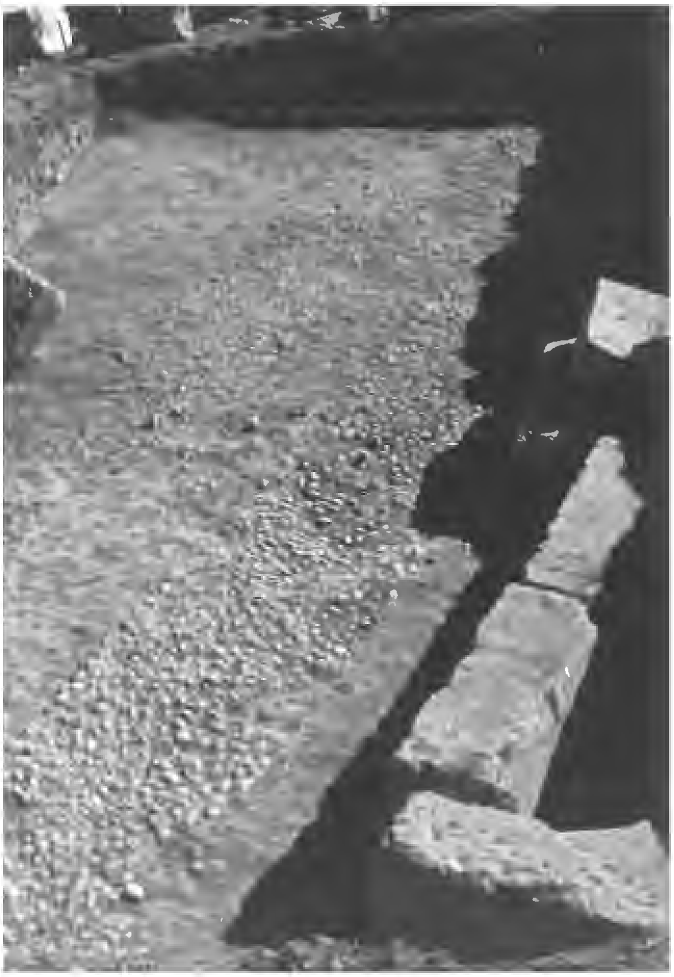


Figura 3.8. Mosaico de guijarros del *témenos* de Pozo Moro aparecido en las cuadrículas D3 y E3 (foto: MAG 1971).

que había encontrado y, a continuación, prosiguió con igual método la excavación de las cuadrículas adyacentes, E4 (fig. 3.7) y D3 (fig. 3.8).[5] D. Samuel de los Santos interpretó inicialmente el yacimiento como una necrópolis sobre un posible santuario, al que atribuía las esculturas de leones aparecidas, que fueron inmediatamente retiradas, asociadas a un recinto cuadrado en cuyo interior aparecieron fragmentos de cerámica ática y un bronce, considerado como un exvoto[6].

El hallazgo de leones y de esculturas pertenecientes a un monumento de sillares evidenciaban la complejidad del yacimiento, formado también por una necrópolis ibérica y por tumbas de época tardorromana, que cortaban las estructuras de las tumbas ibéricas, que en esa época del año eran difíciles de identificar al ser de adobe dada la sequedad del terreno. Ante esta dificultad se decidió finalizar provisionalmente esta campaña de prospección para abordar el estudio definitivo del yacimiento en circunstancias más oportunas y con los medios precisos.

Como último objetivo, para completar la información que ofrecían esos hallazgos se abrió una trinchera transversal de este a oeste de 1,5 m de ancho desde la cata abierta en la cuadrícula A4 hasta la cuadrícula E4, situada en la zona central del yacimiento, lo que permitió obtener una visión general de la estratigrafía y de la estructura general del yacimiento, en el que los hallazgos parecían claramente concentrados hacia el centro del área cuadriculada[7] (fig. 3.9A-B). Esta trinchera permitió comprobar con toda precisión las características del yacimiento, para poder planificar una campaña más extensa y sistemática. Antes de abandonar la excavación se procedió a enterrar toda la zona excavada para asegurar su conservación.

Los hallazgos fueron trasladados a Madrid al Museo Arqueológico Nacional para su consolidación y restauración adecuada y a ellos se unieron las piezas depositadas provisionalmente en el Museo de Albacete y las que habían sido recogidas en su casa por D. Carlos Daudén, que hizo generosa donación de las mismas. En 1972 se procedió a la restauración y consolidación de las piezas. Una selección de los fragmentos escultóricos y relieves más interesantes fue expuesta al público en la exposición «Realizaciones de la Dirección General de Bellas Artes en 1972» (Almagro-Gorbea 1973a), donde constituyó por su interés una auténtica revelación en el campo científico.

---

[5] Estos trabajos fueron dirigidos por D. Bernardo Zornoza bajo la supervisión de D. Samuel de los Santos Gallego.

[6] La excavación posterior detallada proseguida por un nuevo equipo en el que colaboró D. José Luis Argente permitió comprobar que se trataba de una extensa necrópolis ibérica con una sepultura monumental en su fase inicial, a cuyo *bustum* correspondían los materiales griegos aparecidos.

[7] Realizada, bajo nuestra dirección, por D. José Luis Argente Oliver.

Tras una restauración provisional, los sillares y esculturas fueron trasladados de nuevo a Albacete. Sin embargo, el Museo de Albacete estaba en construcción, por lo que se tuvo que organizar un depósito provisional en la llamada Casa de Don Pedro, construcción rural deshabitada situada en una finca próxima a Pozo Mozo cedida al efecto por D. Carlos Daudén, ya que el número y tamaño de los sillares no permitía disponer de lugar adecuado para su custodia en el Museo de Albacete ni en el Museo Arqueológico Nacional, a la sazón ambos en obras.

3.4. Las campañas de excavación

La excavación tuvo que organizarse con rigor, pues el yacimiento estaba situado en medio del campo, lo que dificultaba la logística, ya que la mejor comunicación se tenía a través de Pozo Cañada, donde residía el equipo de los arqueólogos, pero el acceso se realizaba por caminos de escasa calidad. Estas circunstancias requerían, teóricamente, tener todo lo necesario en el lugar de la excavación, por lo que se adquirió una casilla de obras desmontable, que se instaló en el yacimiento, en la que se guardaban las herramientas e instrumentos menos delicados, mientras que los más delicados se debían transportar diariamente del pueblo a la excavación.

El proceso de excavación se realizaba a medida que avanzaban los trabajos de topografía y de documentación de los hallazgos, tarea que se consideró prioritaria, aunque había que hacerla con un nivel óptico y cinta métrica, lo que exigía mucho tiempo. Lo mismo ocurría con la fotografía, para la que se recurrió a instalar una torre móvil, además de efectuar dos vuelos para obtener fotografías aéreas de conjunto gracias a la colaboración del Aeroclub de Albacete (fig. 2.3A-B y 3.11A-B). En consecuencia, la excavación se tuvo que llevar a cabo con cierta flexibilidad, pues el avance de los trabajos en cada cuadrícula planteaba la necesidad de hacer modificaciones.

El objeto prioritario de la campaña fue, en primer lugar, identificar los sillares y demás estructuras del monumento en su contexto. En este sentido, a medida que se fueron localizando sillares, en especial en las cuadrículas 3D, 4D, 3C y 4C, se puso especial interés en recoger todos los datos que pudieran facilitar una previsible anastilosis del monumento.

En la primavera de 1973 se emprendió la campaña de excavación definitiva del yacimiento, que se prolongó de marzo a junio[8]. El plan de trabajo consistió en excavar el núcleo central del yacimiento a fin de poder observar y documentar los hallazgos, en especial la rica necrópolis ibérica que aparecía sobre el monumento destruido, ya que de este modo se podrían analizar posteriormente los restos del mismo conservados *in situ* bajo la necrópolis ibérica. La localización de un monumento de sillares asociado a esculturas en la zona central del yacimiento planteó como objetivo liberar progresivamente el monumento, para lo que era imprescindible excavar previamente las numerosas tumbas tardorromanas e ibéricas concentradas y superpuestas que

---

[8] La campaña se llevó a cabo del 23 de marzo a fines de mayo de 1973, con la colaboración de D. Miguel Osuna Ruiz, D. Ricardo Olmos y D. Alonso Zamora Canellada, y en ella participaron igualmente Dña. Teresa Chapa Brunet, Dña. Pilar López García, Dña. Isabel Martínez Navarrete y D. Rafael de la Rosa Municio. Conste a todos ellos nuestro sincero agradecimiento.

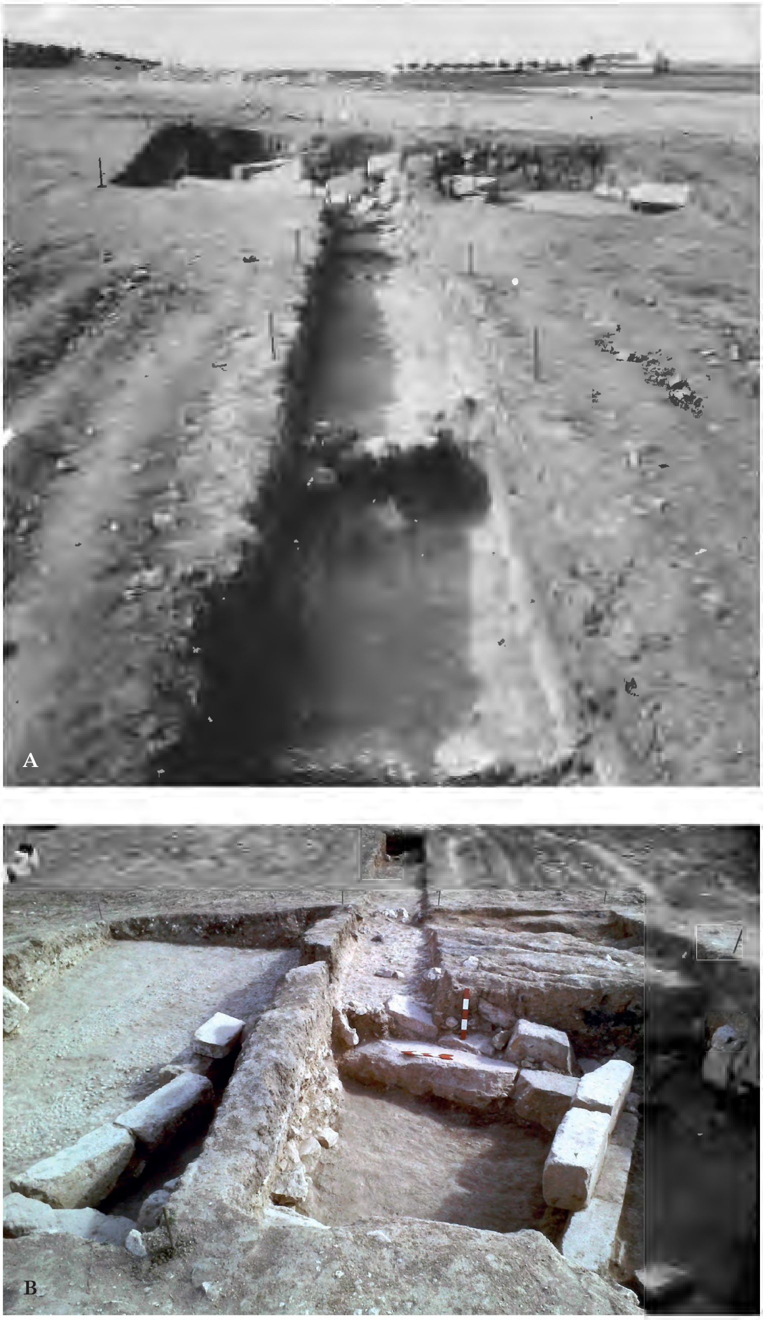


Figura 3.9. Trinchera transversal abierta desde la cuadricula A4 a la E4 (A, hacia el oeste; B, hacia el este) (fotos: MAG 1971).

aparecían en el área de excavación, tumbas que, en ocasiones, reutilizaban sillares y esculturas del monumento. Esta excavación partió de las cuadrículas D3, E3 y E4, excavadas por D. Samuel de los Santos en 1971 en el centro del yacimiento. Se procedió a ampliar esa zona central al excavar la cuadrícula D4, lo que suponía un área de 64 m^2 en cuyo centro quedaba el monumento (fig. 3.10A). De forma gradual, esta zona central se fue ampliando hacia el oeste en las cuadrículas F3 y F4, hacia el norte, por las cuadrículas D3, E3 y F3 y hacia el sur las D5, E5 y F5, hasta dejar excavada y libre un área de 144 m^2. En el centro de esta área quedaba el monumento con los sillares aparecidos caídos en su entorno, que se mantuvieron *in situ* para documentar su derrumbe. Para completar la documentación del yacimiento, el área central se amplió hacia el norte en las cuadrículas D2, E2 y F2, lo que dejaba libre un rectángulo de 12 m de este a oeste por 16 m de norte a sur, en cuyo centro quedaba el monumento perfectamente documentado (fig. 3.10B). Estos trabajos permitieron documentar los restos del derrumbe y recuperar nuevos sillares y relieves (fig. 3.13).

Para conocer mejor el yacimiento, se procedió a excavar dos series de cuadrículas que lo cruzaron de norte a sur y de este a oeste, lo que permitía ampliar los datos conseguidos por las catas de prospección y la trinchera exploratoria realizadas en 1971. Para obtener una visión transversal de norte a sur se excavó la cuadrícula 1E hacia el norte, que prácticamente carecía de hallazgos, y también se completaron hacia el sur las cuadrículas excavadas en la zona central, E2, E3, E4 y E5, con las cuadrículas E6, E7 y E8, a fin de conocer la extensión del yacimiento hacia su extremo meridional y las cuadrículas 4G y 4H hacia el oeste, que permitieron comprobar que por esa parte todavía proseguía la necrópolis

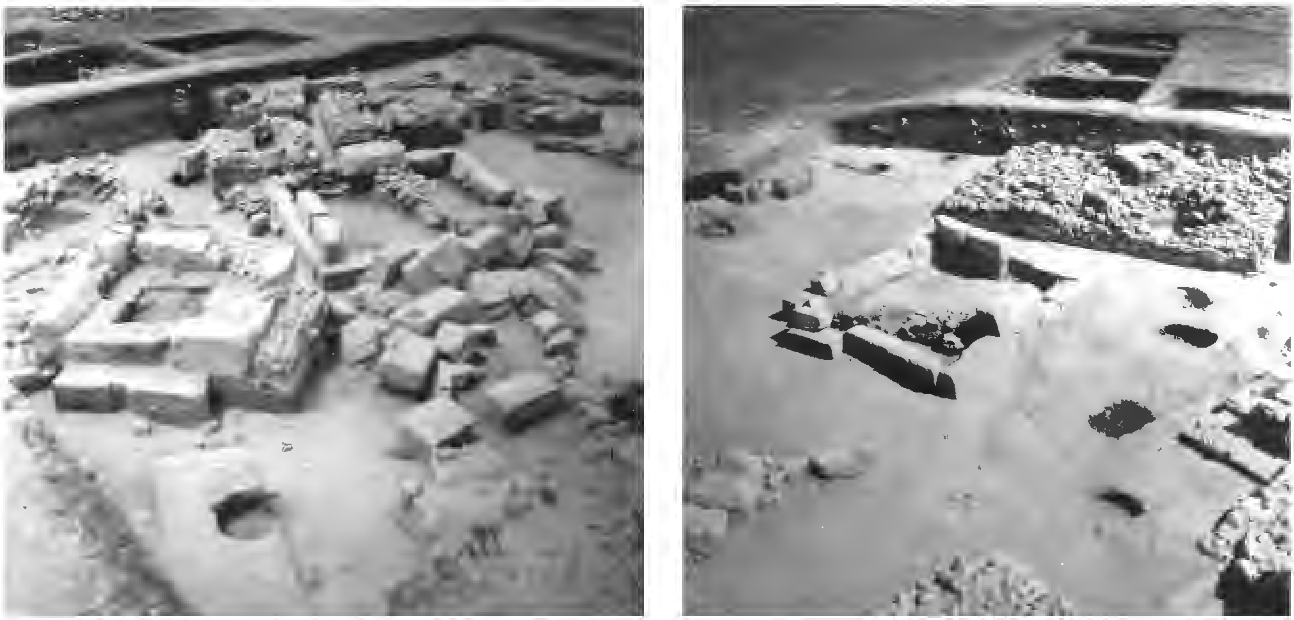


Figura 3.10. A, Zona central de la excavación desde el SE con la base del monumento y los sillares caídos en su entorno. B, Zona central de la excavación desde el NW con la base del monumento liberada de los sillares caídos en su entorno (foto: MAG 1973).

ibérica. La excavación todavía se completó con las cuadrículas F6 y G3, abiertas para documentar algunas estructuras aparecidas en las cuadrículas colindantes y para facilitar la excavación en área del *témenos* del monumento. La excavación del yacimiento hacia el este se completó con la cuadrícula C4, más allá de la cual disminuían lo hallazgos, lo que confirmó lo observado en la trinchera 1A-4D abierta en 1971.

Como resultado de esta campaña de excavación, realizada siempre con flexibilidad para adaptarse a los hallazgos que se producían, se excavaron 24 de las 64 cuadriculas acotadas (fig. 3.4), lo que suponía una superficie de 384 m^2 que representaba el 40 % teórico del yacimiento, aunque en la práctica comprendía el 100 % del monumento, incluido su *témenos* y su *períbolos*. Estas 24 cuadrículas se excavaron unas de forma total y otras parcialmente, pues no siempre se alcanzó el suelo natural, ya que algunas estructuras de las tumbas ibéricas se respetaron y quedaron *in situ* sin tocar.

En toda el área excavada no se llegó a alcanzar el nivel del suelo natural, pero, tras la excavación total o parcial de 24 de las 64 cuadriculas acotadas (fig. 3.4), se logró analizar una superficie de casi 799 m^2 teóricos, lo que permitió alcanzar los dos objetivos fundamentales de la campaña: 1.º conocer en profundidad las características del yacimiento; 2.º descubrir, documentar y recuperar prácticamente la totalidad del monumento y de los sillares pertenecientes al mismo (fig. 3.10A), lo que permitía poder proceder a su estudio, reconstrucción e interpretación. Logrados estos objetivos, la campaña se dio por finalizada, pues a partir de junio el excesivo calor y, lo que era peor, la gran sequedad del terreno, dificultaban el trabajo al impedir ver con claridad las estructuras, con los problemas que suponía para interpretar los hallazgos.

La excavación de Pozo Moro se planificó y ejecutó con técnicas pioneras en aquel momento en España. Se procedió a excavar por cuadrículas con testigos intermedios para el acceso y para facilitar la documentación de las superposiciones, aunque posteriormente se retiraban los testigos

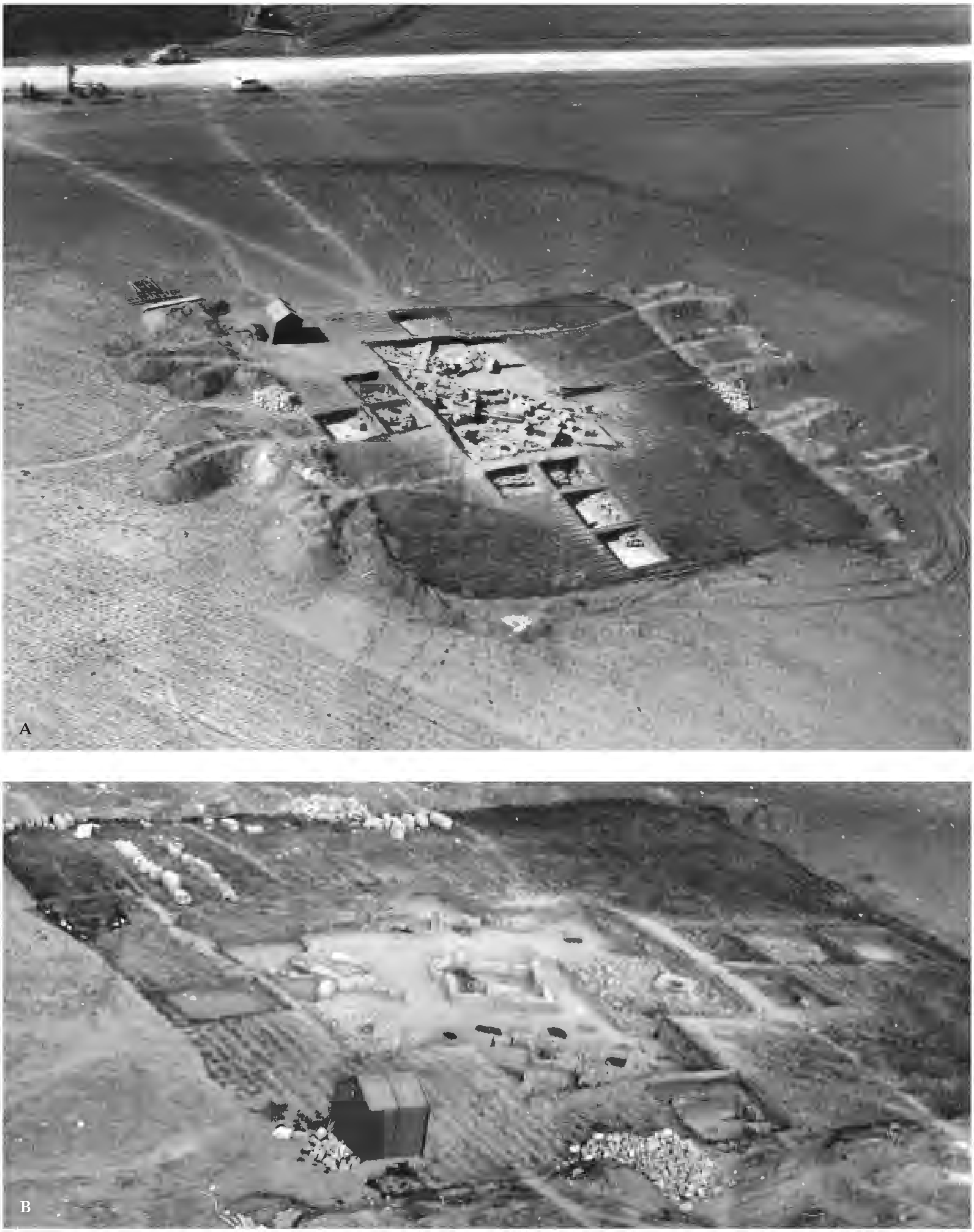


Figura 3.11. A, Vista aérea del área de la excavación desde el sur con los restos del monumento aparecidos en la campaña de 1973. B, Vista del área excavada desde el noroeste al finalizar la campaña de 1973 sin las tumbas ibéricas que cubrían el monumento (fotos: MAG 1973).

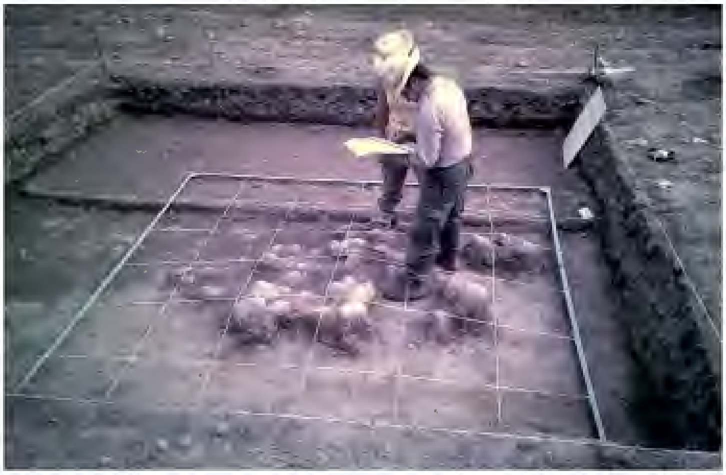


Figura 3.12. Trabajos de documentación de los hallazgos (foto: MAG 1973).

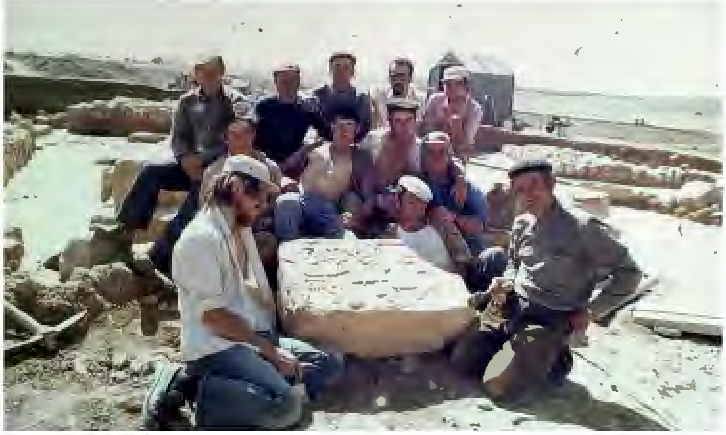


Figura 3.13. Alonso Zamora Canellada y algunos obreros celebran el descubrimiento de uno de los relieves (foto: MAG 1973).

para excavar en área y poder documentar mejor las estructuras aparecidas. Se planteó un análisis total del yacimiento, pero no su total excavación, lo que exigía una prospección previa para conocer a fondo sus características y posibilidades y para planificar una estrategia eficaz de conjunto en la que se buscaba conocer lo más posible excavando y, por tanto, destruyendo, lo menos posible. En la excavación se utilizó microtopografía para el levantamiento previo del terreno y para precisar la situación e inclinación de los suelos y estructuras *in situ*, gracias al uso de nivel óptico para toma de cotas y también se emplearon retículas móviles para dibujar las plantas superpuestas a escala 1:10 (fig. 3.12), un humificador para poder «leer» mejor las estructuras de adobe, que habían pasado hasta entonces prácticamente desapercibidas en la Arqueología Ibérica, y, en la última campaña, se empleó de forma sistemática uno de los primeros detectores de metales. Igualmente se contó con un andamio metálico para la documentación fotográfica en altura y se pudieron realizar dos vuelos para documentar con fotos aéreas el conjunto de la excavación. La excavación exigió soportar en pleno campo los rigores del clima de la zona, desde temperaturas bajo 0ºC al inicio hasta los tórridos días del inicio del verano, pero el esfuerzo se veía compensado por los continuos hallazgos, en ocasiones de verdadero interés (fig. 3.13).

Finalizada esta campaña de excavación, se procedió de nuevo a enterrar toda el área excavada para evitar su destrucción. Los bloques lisos no conservados *in situ* fueron cubiertos de tierra ante la imposibilidad de su traslado a un almacén adecuado, ya que su gran tamaño y su elevado número, superior al centenar de piezas, dificultaba encontrar un lugar adecuado para su limpieza, restauración y estudio. Por el contrario, los hallazgos más delicados, como los fragmentos de escultura y relieves y los ajuares de las sepulturas, fueron trasladados al Museo Arqueológico Nacional para su restauración y estudio, que finalizó en 1974, procediéndose a su dibujo y descripción hasta 1976, pues el Museo de Albacete, a pesar de las gestiones realizadas, no pudo utilizarse ni siquiera como almacén, puesto que estaba en plenas obras de construcción y la Casa de Don Pedro amenazaba ruina y carecía de condiciones de seguridad. De forma paralela, la consolidación de las esculturas, relieves y demás sillares exigió un largo y complejo tratamiento sillar por sillar, procediéndose a su limpieza y consolidación por impregnación y al dibujo, fotografía e inventario de cada uno de los restos conservados a partir de 1974, cuando se pudo habilitar al efecto una sala en los sótanos del Museo Arqueológico Nacional, entonces también en obras, con la colaboración de D. Miguel Peinado y D. Luis Caballero, pero hasta 1977 no se pudo disponer de un local para clasificar y restaurar los sillares y para proceder a su consolidación definitiva por inmersión en una cuba construida al efecto, lo que permitió comprobar definitivamente, según una estimación de NMI, que todos los restos correspondían con alta probabilidad a un único monumento.

En fechas posteriores se llevaron a cabo otras dos campañas más breves de excavación. Una se desarrolló del 15 de marzo al 15 de abril de 1979, codirigida por la Dra. Teresa Chapa y la Dra. Cristina Aldana. Su finalidad era explorar el interior del gran túmulo 5Finc4, de 7 m de lado, localizado en las cuadrículas 5E, 5F y 6E, 6F. Además de su gran tamaño, el mayor de la necrópolis, tenía interés para asegurarse de que no había en su interior ningún sillar reutilizado del monumento que fuera importante para su reconstrucción, y, además, su estratigrafía podría ayudar a precisar el inicio de la necrópolis ibérica.

Otra campaña se desarrolló en los meses de octubre y noviembre del año 2000, codirigida por la Dra. Laura Alcalá-Zamora[9]. En esta campaña el objetivo fue completar la excavación del citado túmulo 5Finc4 y realizar otras comprobaciones puntuales en la cuadrícula 7D. Se pretendía localizar el ajuar del túmulo 5Finc4, que no se había logrado terminar de excavar en abril de 1979. Para ello se abrió una cuadrícula de 3,5 m por 4 m, unos 34 m^2, para descubrir la esquina SE del túmulo, donde se suponía que podía estar el ajuar de la tumba, ya que parecía ser un túmulo ibérico de los denominados «principescos», similar a otros conocidos, como el túmulo T-200 de la necrópolis de El Cigarralejo, en Mula, Murcia (Cuadrado 1987, 355-374), pero la aparición de una fosa que rompía la estructura indicaba que había sido objeto de saqueo en fecha imprecisa. También se realizó una cata de 2 por 2 m en la esquina NW del escalón interno del túmulo 5Finc4 y una tercera cata, de 4 por 4 m, en la cuadrícula 7D, que pretendía completar la planta de otro gran túmulo del que únicamente se conocía su lado oeste, descubierto en 1979. Sin embargo, apareció superpuesta la tumba 7D-1, de época trajanea, que había alterado la estructura anterior (Alcalá-Zamora 2003, 76 s.), lo que evidenciaba una vez más la complejidad del yacimiento y las destrucciones producidas por el uso continuado de la necrópolis.

3.5. Restauración, estudio y reconstrucción del monumento

Tras la campaña de 1979, al no haber aparecido nuevos sillares, se procedió al montaje definitivo del monumento en el Museo Arqueológico Nacional. Para ello se ideó y construyó una plataforma especialmente calculada por los arquitectos D. Antonio Almagro y D. Santiago Camacho (Camacho 1982) para que sostuviera la pesada estructura de sillares y permitiera, al mismo tiempo, su movilidad en caso necesario para su envío a exposiciones temporales o en caso de tener en el futuro que proceder a nuevas reconstrucciones.

La importancia de los hallazgos aconsejó darlos a conocer inmediatamente en notas divulgativas (Almagro-Gorbea 1973a) y también el descubrimiento se comunicó en congresos, como el *XIII Congreso Nacional de Arqueología*, celebrado en Huelva (*id*. 1973b), el *XXVIII Congreso para el Progreso de la Ciencias*, celebrado en Cádiz (*id*. 1974), y el *X International Congress of Classical*

---

[9] Para estos trabajos, véase L. Alcalá-Zamora (2000; *id*. 2003, 15).

Archeology de Ankara (*id*. 1978a), al mismo tiempo que se divulgaban los hallazgos en publicaciones científicas (*id*. 1977a; 1978a; 1978b; 1978d; 1978e; 1983a; etc.); además, se difundía en conferencias y seminarios, por lo que el monumento, a partir de entonces, pasó a ser conocido y valorado en la investigación. Sin embargo, la publicación definitiva no se pudo realizar, pues la cantidad solicitada a la CAYCIT en 1984, inexplicablemente, no fue concedida, lo que obligó a suspender esta línea de trabajo[10].

Los trabajos de restauración en el Museo Arqueológico Nacional fueron largos y costosos. La restauración de los ajuares solo se finalizaría en 1974. A continuación, se inició su dibujo y descripción, que quedaron prácticamente acabadas en 1976, si bien algunos análisis se completarían bastantes años después. El dibujo definitivo de todos los planos y las secciones se llevó a cabo paralelamente a lo largo del curso 1973-1974, en el que quedaron prácticamente concluidos. Estos hallazgos de la necrópolis ibérica y los de la necrópolis de inhumación tardorromana aparecidas sobre el monumento fueron estudiados y dados a conocer años después en una publicación de referencia realizada por la Dra. Laura Alcalá-Zamora (2003).

La restauración de los sillares y de las esculturas ofreció problemas más complejos. Como se ha indicado, tras la excavación solo se pudo lograr depositar las piezas más delicadas e importantes, como las esculturas y relieves, en el Museo Arqueológico Nacional, cuyas obras dificultaban el acceso a los escasos almacenes disponibles.

Al avanzar la remodelación del Museo se pudieron reunir en 1974 todos los bloques del monumento en uno de sus almacenes, para lo que fue necesario proceder a trasladarlos desde el yacimiento, donde permanecían enterrados, y desde la Casa de Don Pedro, donde hasta entonces se habían conservado. Al efecto se procedió a extraer y recuperar los bloques de la base del monumento que se conservaban enterrados *in situ* en el yacimiento cubiertos de tierra, que fueron desenterrados junto a otros dejados igualmente en el área de la excavación (fig. 3.14). También se recogieron los sillares depositados en la Casa de Don Pedro, donde no ofrecía suficientes condiciones para su conservación. De este modo pudo iniciarse una primera y larga tarea de limpieza y restauración, seguida de las tareas de dibujo y documentación fotográfica. Únicamente a partir de 1977 se pudo contar con un espacio suficientemente amplio para poder proceder a la clasificación de los sillares, a su consolidación y, finalmente, a la preparación de su montaje y a planificar la reconstrucción definitiva del monumento tras el estudio de su anastilosis.

Tras los trabajos de restauración y estudio de los sillares y de los elementos de escultura aparecidos, a lo largo del año 1979 se llevaron a cabo las tareas de reconstrucción del monumento se procedió a su montaje en la sala de la Cultura Orientalizante e Ibérica del Museo Arqueológico Nacional (fig. 3.15A), en la que quedó expuesto hasta la reforma del año 2014. En este último montaje pasó a ocupar el patio dedicado a la Cultura Ibérica (fig. 3.15A-B) y se aprovechó para corregir algunos detalles de la reconstrucción anterior[11].

---

[10] El 28.3.1984 se presentó a la CAYCIT un proyecto sobre *Arquitectura Monumental Ibérica*. *Corpus y estudio estilístico y sociológico,* cuya finalidad esencial era la publicación de la monografía sobre el monumento y la necrópolis ibérica aneja. Este proyecto pretendía abordar el necesario análisis previo de todos los restos arquitectónicos ibéricos existentes en museos, colecciones privadas y publicaciones, hasta entonces prácticamente inéditos y mal valorados, como tarea imprescindible para el estudio definitivo del monumento y para la reinterpretación social de las necrópolis ibéricas. Sin embargo, de los 3.380.000 ptas. solicitados, solo se concedieron 260.000 en 1986 y 200.000 en 1987. El desfase en los pagos y la falta de suficiente financiación, sin que se recibieran explicaciones, impidió lograr los objetivos planeados, lo que imposibilitó entonces el estudio definitivo de este monumento y de la arquitectura funeraria ibérica y ha retrasado la publicación del monumento de Pozo Moro prácticamente 40 años.

[11] Es evidente que esta publicación debiera haberse realizado en coordinación con el nuevo montaje del monumento de Pozo Moro en las nuevas instalaciones del Museo Arqueológico Nacional, pero, además de falta de

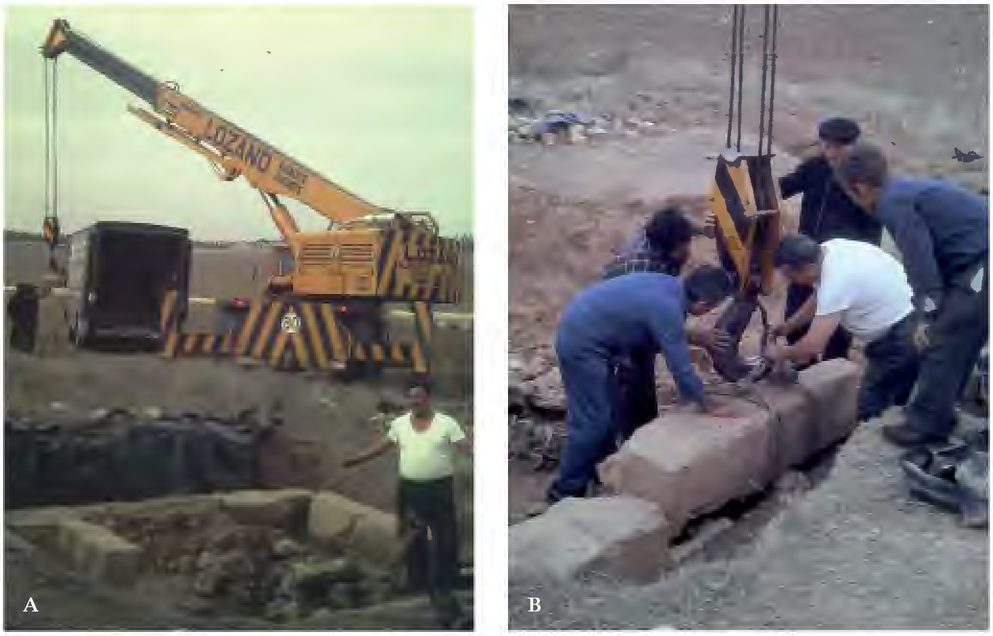


Figura 3.14. A-B, Retirada de los sillares del monumento que permanecían enterrados en el yacimiento (foto: MAG 1973).

El monumento de Pozo Moro, desde su descubrimiento hasta la actualidad, ha llamado la atención del público y ha atraído el interés de los estudiosos. Esta obra pretende ofrecer datos para la discusión científica, *facta, non verba*, con la idea de ampliar nuestros conocimientos sobre este singular monumento de Pozo Moro.

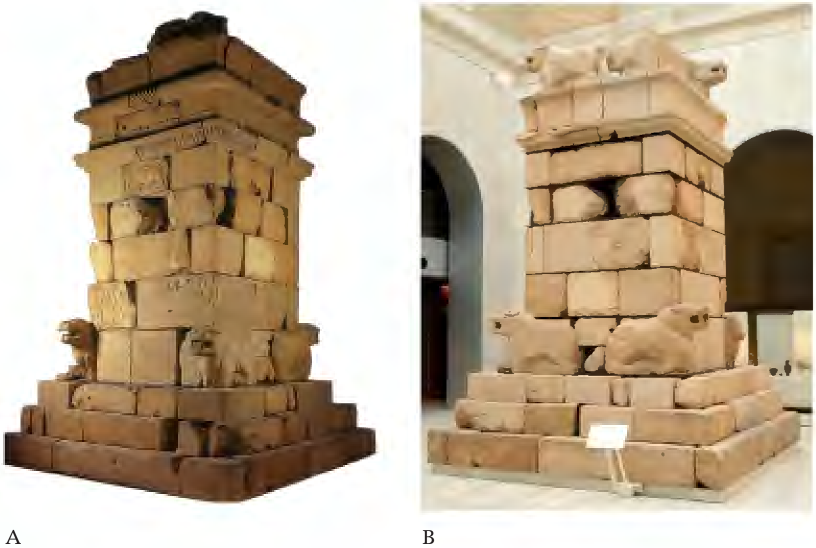


Figura 3.15. A, Primer cuerpo del monumento de Pozo Moro montado en el Museo Arqueológico Nacional en 1973 (foto: MAG 1973). B, Reconstrucción del monumento de Pozo Moro en el Museo Arqueológico Nacional en 2014 (foto: MAN).

---

apoyo económico para estos estudios, en el montaje no se contó con la información y observaciones obtenidos de la excavación e incluso se perdieron las siglas originarias de referencia de los sillares, por lo que el resultado quizás no ha sido tan acertado como debiera.

4. LAS NECRÓPOLIS TARDORROMANA E IBÉRICA

El descubrimiento casual en unas faenas agrícolas en el invierno de 1970 de restos de esculturas ibéricas al retirar un majano fue comunicado al entonces propietario de la finca, el Dr. Carlos Daudén Sala, quien a su vez lo comunicó al Museo Arqueológico Nacional y a la Comisaría General de Excavaciones. La visita efectuada al lugar en diciembre de ese año permitió comprender que, bajo las piedras del majano, que parecía haber estado allí mucho tiempo, aparecía un yacimiento arqueológico del que debían proceder las esculturas ibéricas halladas. Estos hechos aconsejaron realizar una prospección cuando el clima fuera favorable, pero se aprovechó el viaje para delimitar el terreno que parecía ocupar el yacimiento con el fin de evitar que la actividad de los tractores pudiera deteriorar los previsibles restos conservados bajo el majano (*vid. supra*, § 3).

4.1. Método y plan de la excavación

El interés de los hallazgos y la presumible importancia del yacimiento aconsejaron su excavación, trabajo que se planificó con la mayor precisión posible (*vid. supra*, § 3.3 y 3.4). Los restos escultóricos aparecían junto a restos de sillares, unos y otros cubiertos por una necrópolis ibérica de evidente interés, a la que se dedicó gran parte de los trabajos de excavación y documentación. La compleja excavación de esta necrópolis ibérica requirió especial atención, pues las tumbas se superponían unas a otras, sobre todo en el entorno del monumento. La excavación de la necrópolis permitió identificar cada sepultura, lo que no siempre era fácil, pues muchas tenían una estructura de adobe que solía estar degradada o rota por superposiciones posteriores, por inhumaciones tardorromanas y por madrigueras realizadas a lo largo de los siglos bajo el majano por los conejos, que utilizaban para hacer el nido los *loculi* de las sepulturas, por lo que los materiales del ajuar aparecían dispersos entre cenizas por los corredores de acceso, en ocasiones a metros de distancia de su tumba originaria, como se pudo constatar en algunos casos, como con el *kylix* de la tumba 4F3 (Alcalá-Zamora 2003, 21).

A pesar de estas dificultades, se logró diferenciar cada tumba y su ajuar como un conjunto cerrado y relacionarla estratigráficamente con las tumbas próximas para facilitar su estudio y datación, que se procuró precisar en periodos equivalentes a una generación o un cuarto de siglo, a fin de poder interpretar de la forma más precisa posible la evolución general de la necrópolis (Alcalá-Zamora 2003). Dada las características del yacimiento, las cuadrículas se excavaron según el método Wheeler, por lo que se dejaron testigos de 50 cm de ancho que facilitaban el acceso y permitían, al mismo tiempo, documentar las numerosas superposiciones. Sin embargo, este método se practicó con flexibilidad, porque, una vez bien documentada la estratigrafía, era necesario retirar las tumbas para excavar las sepulturas infrayacentes. A continuación, se retiraban los testigos dejados entre las cuadrículas, lo que permitía pasar de excavar en cuadrículas a una excavación en área, que era el sistema más adecuando para documentar el monumento y abordar su estudio (fig. 3.10 y 3.11). Con estas directrices y con la metodología y la táctica señaladas se llevaron a cabo los trabajos de prospección y de excavación, con una estrategia conducente a documentar lo más posible en el mínimo de tiempo, recogiendo el máximo de datos y procurando destruir lo mínimo, por lo que siempre se avanzó desde lo más conocido hacia lo que se conocía peor a fin de minimizar los riesgos de error.

4.2. Características del yacimiento: estratigrafía, superposiciones y fases

Pozo Moro es un yacimiento complejo, que ofrece varias fases diferenciables en su largo desarrollo, pues su duración se puede calcular aproximadamente en un milenio, como evidencian su estratigrafía y la datación de los hallazgos (Almagro-Gorbea 1976; *id*. 1983a, 183; Alcalá-Zamora 2003, 80 s., fig. 4.3 y 4.4). Esa sucesión de fases hace que su estratigrafía sea compleja, a lo que se añaden las diferencias observadas de unas áreas de la excavación a otras a causa de la propia vida del yacimiento, que no resultaba uniforme en todas las cuadrículas excavadas. Sin embargo, el proceso de excavación en su conjunto ha permitido identificar la compleja estratigrafía del yacimiento, que se puede reconstruir de forma teórica en seis fases claramente diferenciables, con las pequeñas variaciones señaladas entre unos lugares y otros de la excavación. Al yacimiento arqueológico pertenecen las fases 3.ª, 4.ª y 5.ª, aunque solo la fase 3.ª corresponde al monumento arquitectónico. Todas las fases citadas se enumeran al final, tras el análisis de la estratigrafía, que se ofrece a continuación.

La estratigrafía

La estratigrafía del yacimiento de Pozo Moro permite diferenciar cinco grandes paquetes estratigráficos, denominados Estratos I a V (Almagro-Gorbea 1983a, 183), que reflejan la evolución del yacimiento y en los que quedaban insertos los restos del monumento (fig. 4.1A), estratos que se puede sintetizar en seis fases históricas.

Estrato I. Corresponde a los rellenos y alteraciones posteriores al abandono del yacimiento. Dentro de este estrato se distinguen diversas unidades estratigráficas:

I.A. Majano de piedras formado a lo largo del tiempo sobre la elevación tumuliforme que ofrecía el lugar y que debía alcanzar más de 1 m de altura y cubrir una amplia superficie. Su fecha de construcción resulta imprecisa, probablemente desde algún momento de época medieval o moderna hasta el invierno del año 1970, en que sus piedras fueron retiradas.

I.B. Bajo las piedras del majano aparecía un estrato de humus o tierra vegetal (I.B.1) de muy escaso espesor, de 20 a 35 cm, que corresponde al suelo vegetal existente en el lugar antes de la formación del majano. En su parte superior era irregular por las profundas acanaladuras de hasta 10-15 cm de profundidad orientadas de noreste a suroeste producidas por el subsolador al intentar remover la tierra del estrato arqueológico II para nivelar el terreno (fig. 4.2). En su parte inferior, en algunos lugares de la excavación no alterados por el subsolador se apreciaban huellas de arado de tipo romano rellenas de humus, probablemente de época medieval o moderna (estrato I.B.2), y, aunque eran bastante superficiales, penetraban en el estrato infrayacente (II).

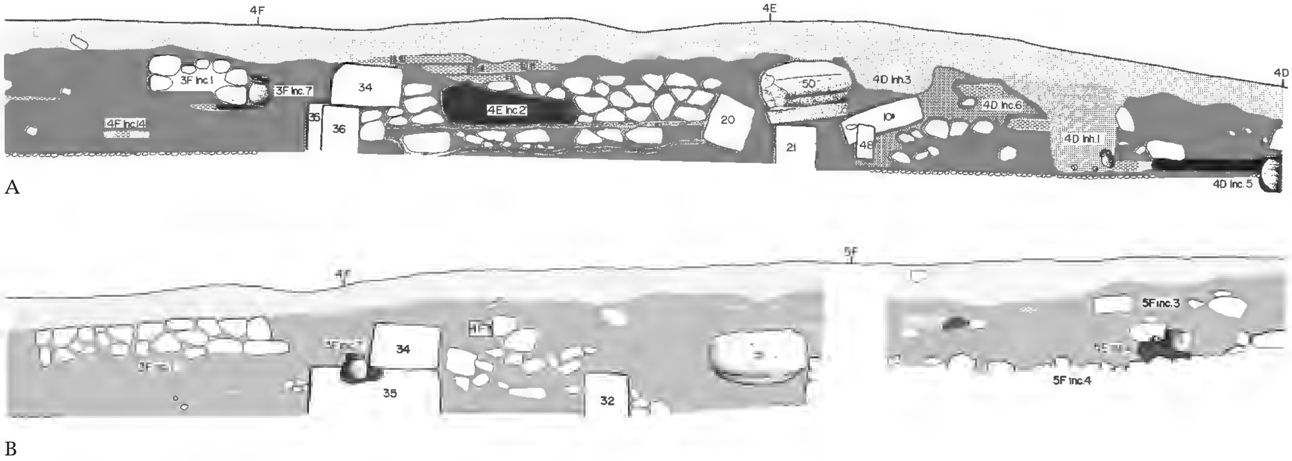


Figura 4.1. Cortes estratigráfícos del monumento de Pozo Moro: A, este-oeste, por la sección 4G-4D. B, norte-sur, por la sección 3F-6F (MAG).

Estrato II. Estrato formado por tierras rojizas de arcillas y margas calizas, muy consistentes y compactas, que corresponde al desarrollo de gran parte de la evolución del yacimiento. En este paquete se podían diferenciar tres subestratos. Este estrato II se debió prolongar largo tiempo, pues su base enlaza con el estrato III, formado por una necrópolis perteneciente a la cultura ibérica (siglo v al i a. C.).

II.A. Corresponde al estrato acumulado en la parte superior durante la última fase del yacimiento, antes de que la erosión comenzase su denudación.

II.B. Parte superior de tierras rojizas compactas en la que apareció una necrópolis de inhumación de época tardorromana (fig. 4.3), fechable hacia los siglos iv y v d. C., con inhumaciones en ataúdes de madera (Alcalá-Zamora 2003, 147 s., fig. 5.3 a 5.11). Las tumbas estaban excavadas a diversa profundidad y rompían el estrato inferior (fig. 4.4).

II.C. Estrato formado por tierras rojizas duras, originado por los restos de la destrucción de las tumbas de adobe de una necrópolis tumular ibérica de incineración, característica del Sureste peninsular.

Estrato III. Nivel que corresponde a una necrópolis tumular ibérica de incineración, con un claro predominio de tumbas de adobe, características de las necrópolis ibéricas del Sureste (Alcalá-Zamora 2000: *id*. 2003). En este paquete estratigráfico se pueden distinguir varios subestratos:

III.A. Necrópolis de incineración de época imperial romana, que, aparentemente, proseguía el rito de

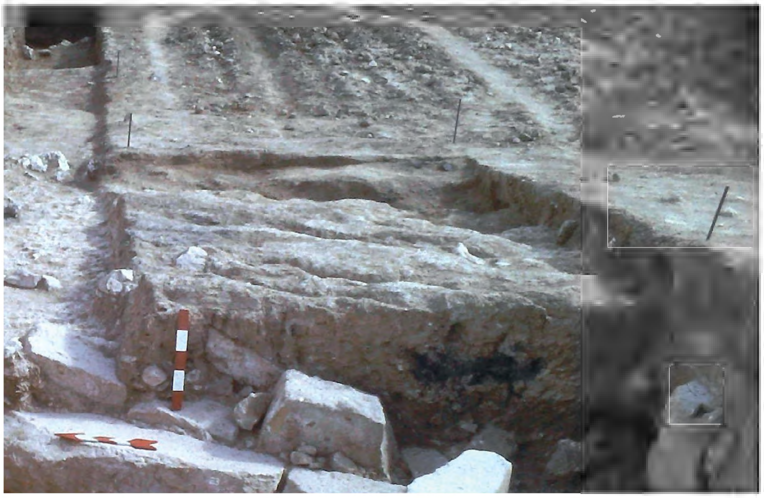


Figura 4.2. Huellas de arado bajo el nivel de humus superficial (foto: MAG 1973).

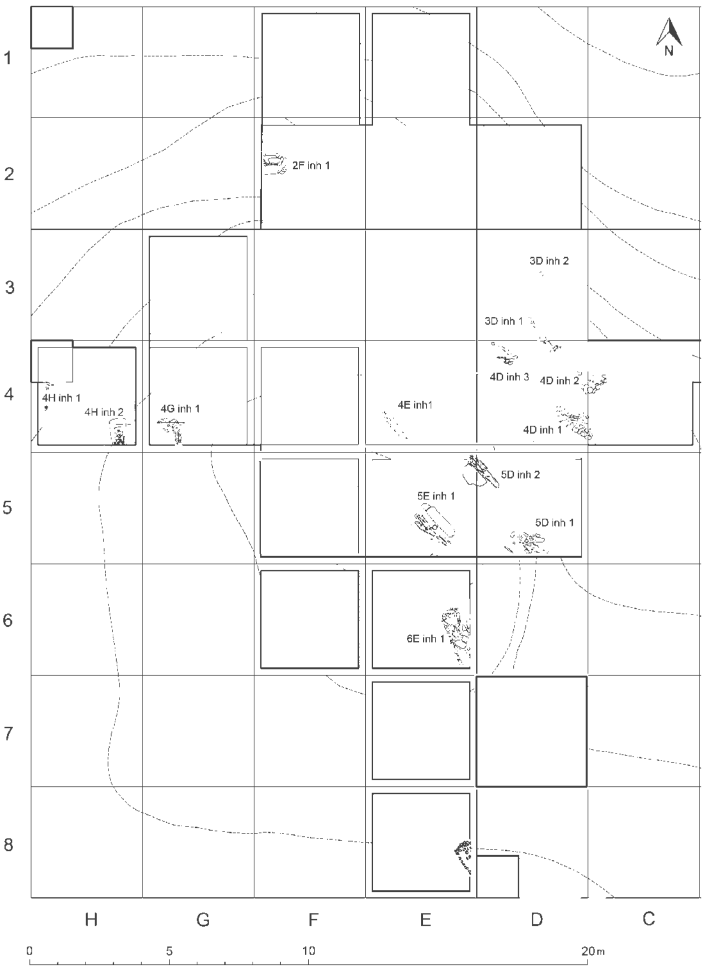


Figura 4.3. Necrópolis de inhumación de época tardorromana del estrato IIB (MAG 1973).

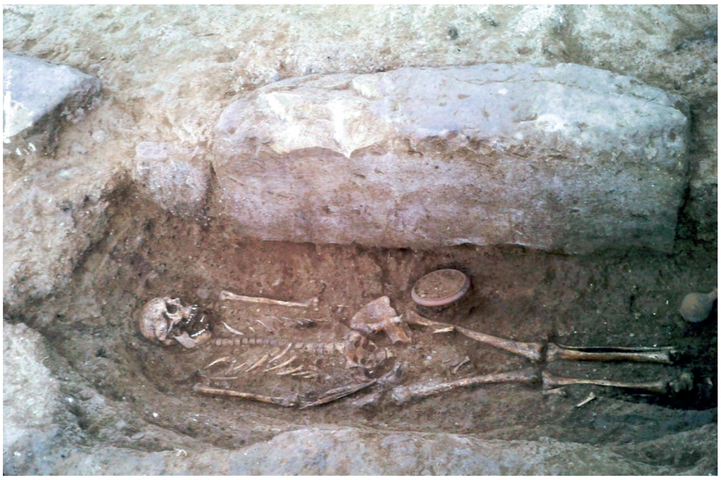


Figura 4.4. Inhumación tardorromana 5Einh1 (foto: MAG 1973).

enterramiento de las fases precedentes. Se documentaron dos tumbas, la 4G-2 y la 7D-1, una de fines del siglo I y otra de inicios del siglo II d. C. (Alcalá-Zamora 2003, 61 y 76), pero no se puede excluir una continuidad de la necrópolis hasta las inhumaciones tardorromanas del estrato II.B.

III.B. Necrópolis ibérica de pequeños túmulos (fig. 4.5), que prosigue la iniciada en el estrato subyacente (Alcalá-Zamora 2003, fig. 4.10). La parte superior de este estrato ha sufrido los efectos de la erosión y de las labores agrícolas, por lo que raramente se han conservado las sepulturas posteriores al siglo III a. C., que ocuparían la parte superior del mismo. Asociadas a estas sepulturas aparecen urnas con restos de animales, que se deben considerar como ofrendas rituales (fig. 4.6C).

Esta segunda fase de la necrópolis ibérica se fecha desde mediados del siglo IV a. C. hasta el siglo I d. C., al que corresponde el subestrato III.A. Las sepulturas ibéricas de este subestrato tienen la forma de pequeños túmulos cuadrados, generalmente de adobes (fig. 4.6A) o de piedra recubierta de adobe (fig. 4.6B), construidos sobre el lugar donde se realizó la cremación del cadáver, con un *locus* en su centro con forma de hoyo o de cista rectangular (fig. 4.6A y 4.6B), en el que se depositan la urna cineraria con el ajuar y las cenizas.

III.C. Necrópolis ibérica de grandes túmulos fechados de mediados del siglo V a. C. hasta inicios del IV a. C. (Alcalá-Zamora 2003, fig. 4.9). El estrato III en su parte inferior contenía grandes sepulturas de forma tumular cuadrada, de más de cinco metros de lado (fig. 3.10B, 4.7 y 4.8A), construidos sobre un suelo de tierra roja que debía servir como *bustum* (fig. 4.10A-B). Estos grandes

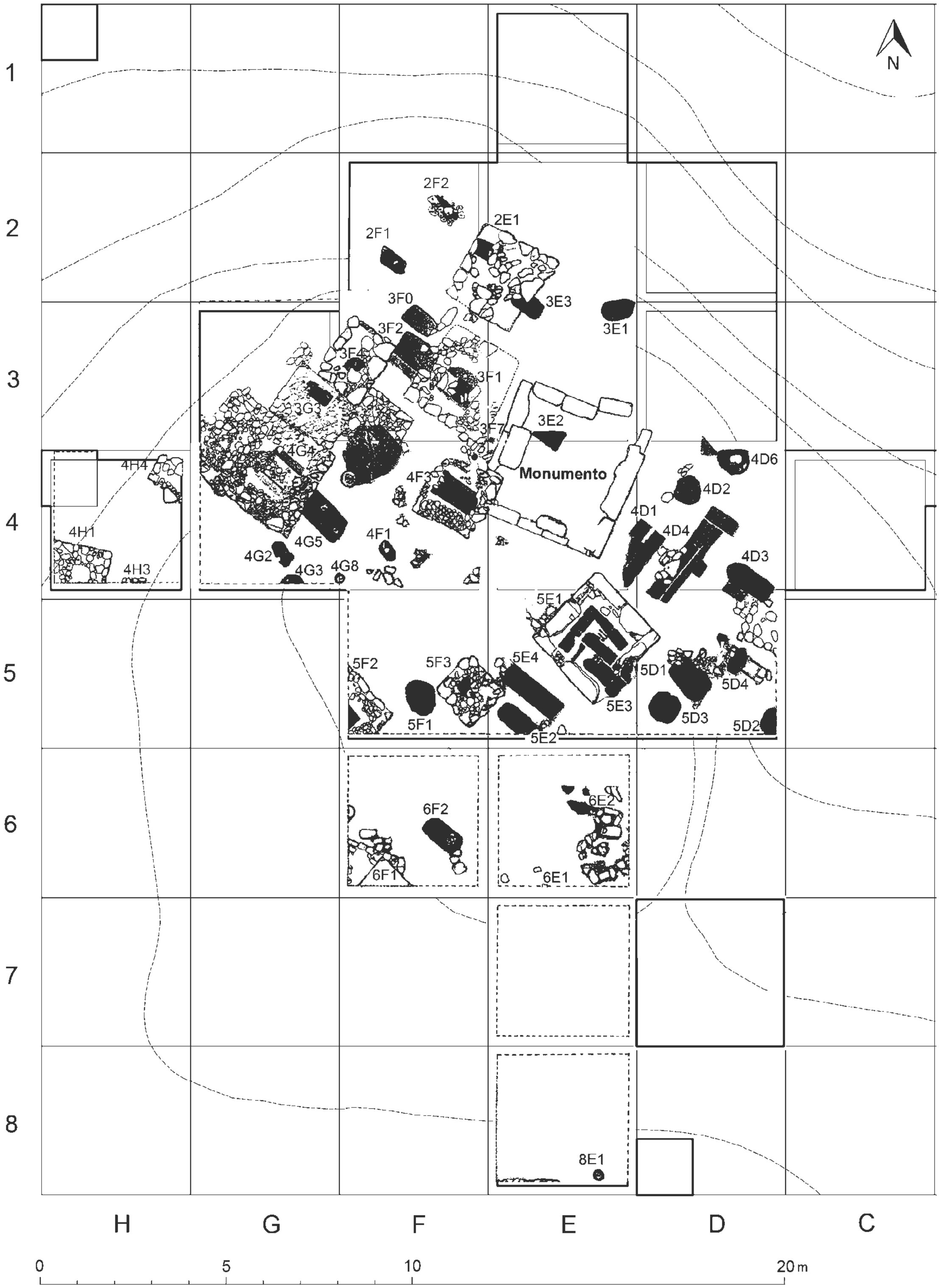

N
1
2
3
4
5
6
7
8
2F2
2E1
2F1
3F0
3E3
3E1
3F2
3F4
3F1
3G3
3E2
3F7
4G4
4H4
4D6
Monumento
4F3
4D2
4D1
4H1
4G5
4F1
4D4
4G2
4D3
4H3
4G3
4G8
5E1
5F2
5F3
5E4
5D1
5D4
5F1
5E3
5D3
5D2
5E2
6F2
6E2
6F1
6E1
8E1
H
G
F
E
D
C
0
5
10
20 m

Figura 4.5. Necrópolis ibérica de la fase III.B con pequeños túmulos cuadrangulares (MAG 1973).

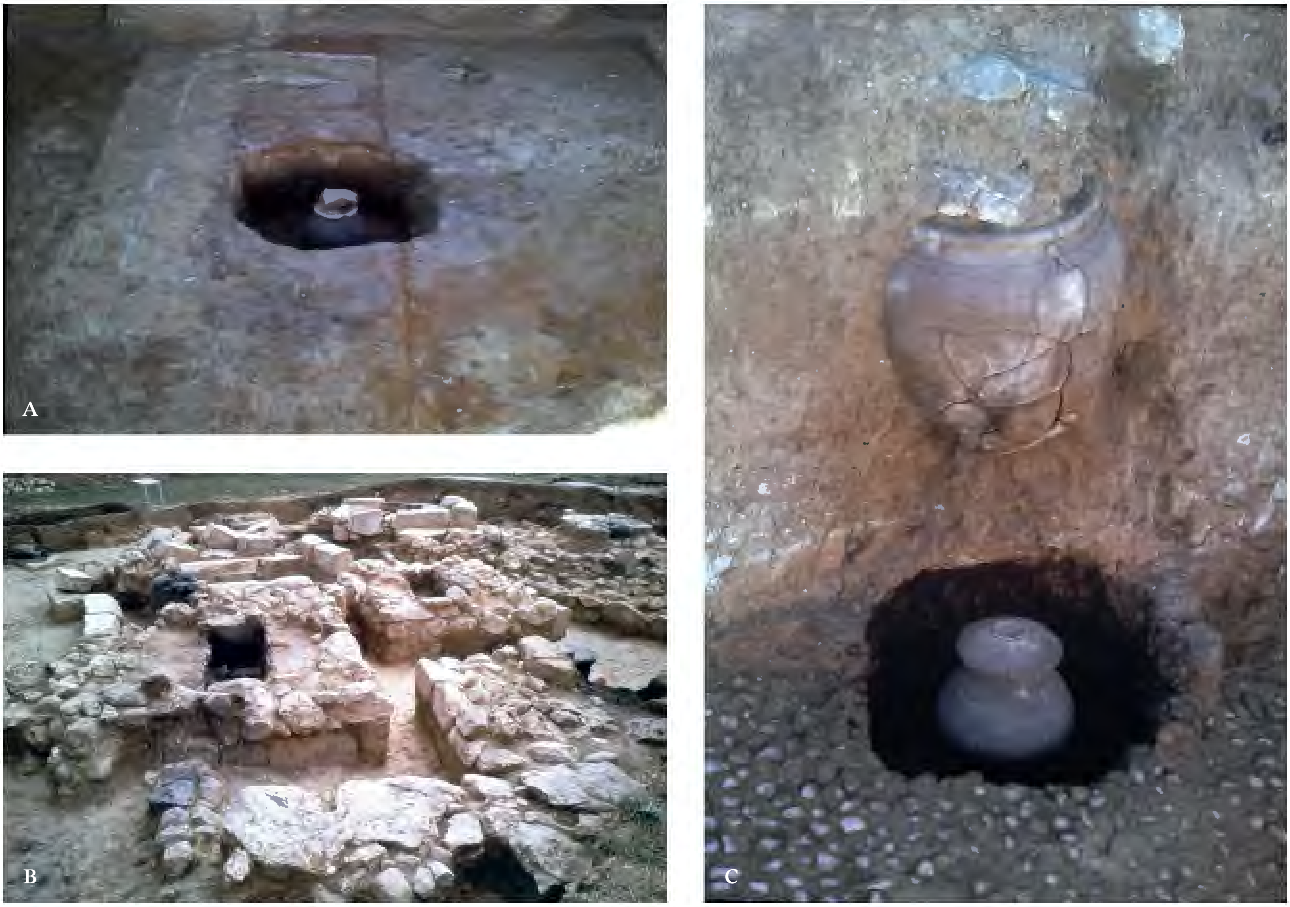


Figura 4.6. A, Tumba de adobes ibérica 5Dinc5. B. Túmulos rectangulares de la zona occidental de la necrópolis. C, Superposición de la urna de ofrendas 4Finc4 sobre la tumba 4Finc8 (fotos: MAG 1973).

túmulos, 2F3, 3G1, 5F2 y 7E1, progresivamente fueron sustituidos por túmulos menores en el estrato III.B.

Estrato IV. Por debajo del estrato III estaba el estrato IV, de estructura geológica semejante al anterior, pero caracterizado arqueológicamente por haberse formado a expensas de los materiales de un gran monumento de piedra cuyos restos aparecieron destruidos debajo de la necrópolis ibérica, a la que debió dar origen, explicándonos su emplazamiento y características. En efecto, el Estrato IV corresponde a la construcción, uso y destrucción de un monumento de sillares de función sepulcral, que se interpreta como un *heroon* orientalizante (*vid. infra*, § 6). Las sepulturas y la tierra de la necrópolis ibérica habían cubierto el monumento, del que aún se conservaba *in situ* la primera y parte de la segunda hilada y numerosos sillares de los lados norte y este que aparecieron tal y como habían caído, lo que permitía plantear su reconstrucción. Este estrato IV, de especial interés, por su complejidad también permite diferenciar con facilidad varios subestratos.

IV.A. Este subestrato corresponde a la destrucción y derrumbe del monumento, pues estaba formado, básicamente, por numerosos sillares de los lados norte y este, que aparecían tal y como habrían caído, lo que podía facilitar la reconstrucción (*vid. infra*, § 5). Los sillares

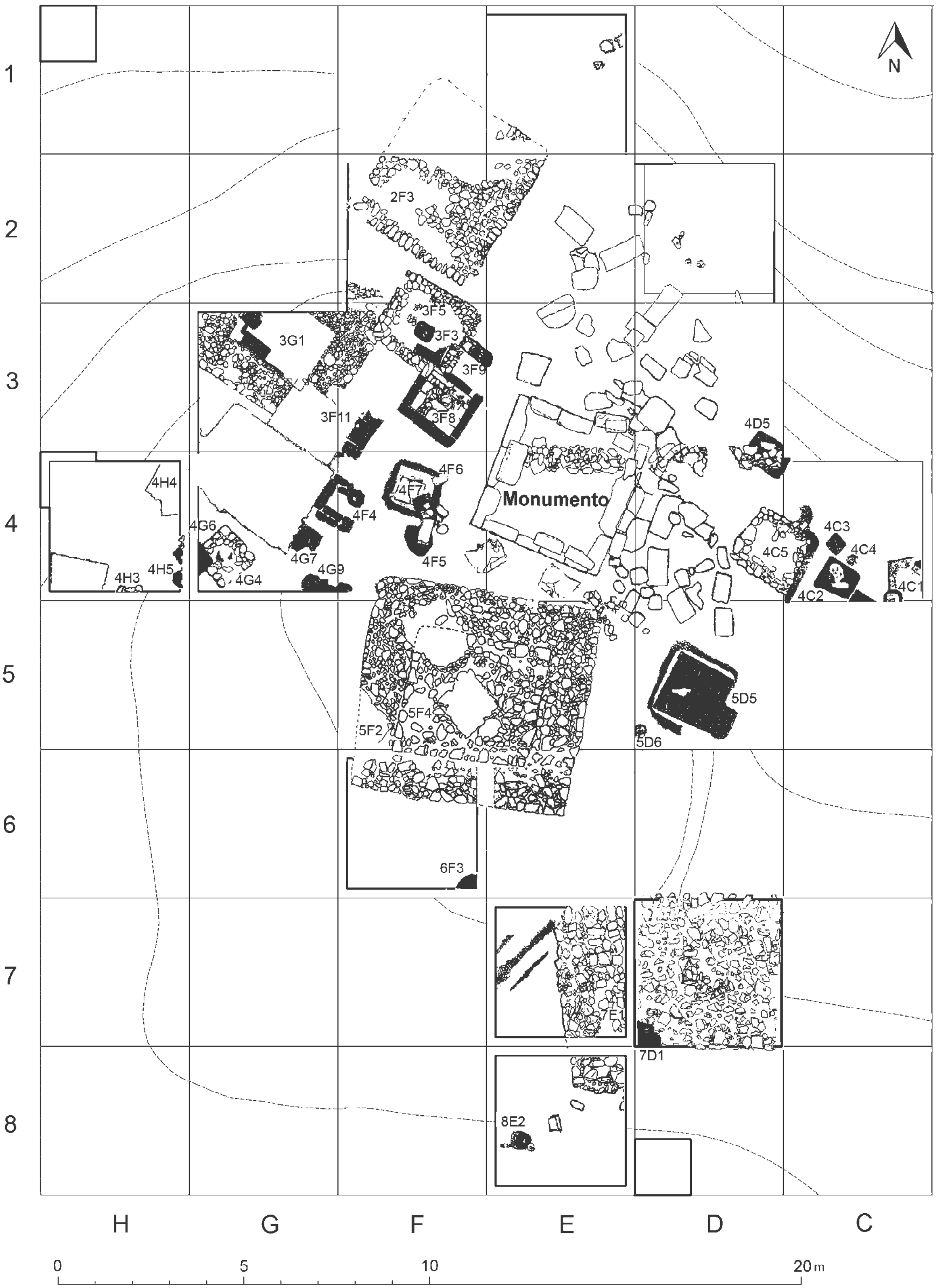
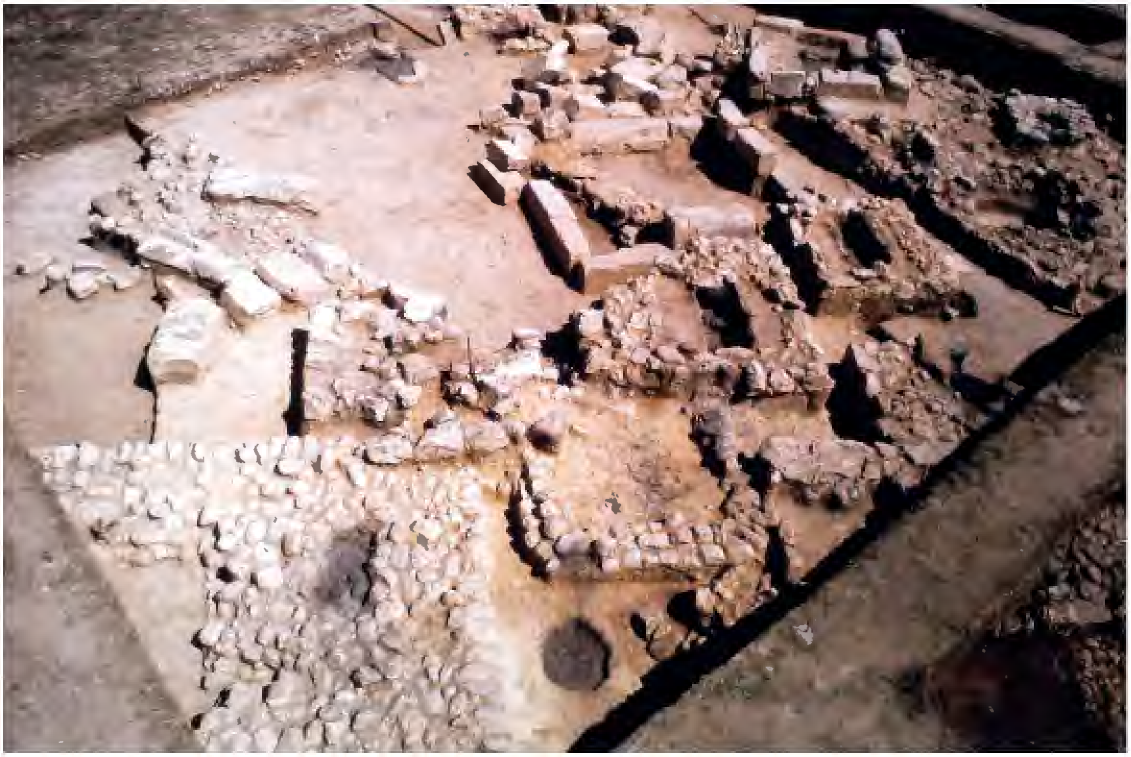
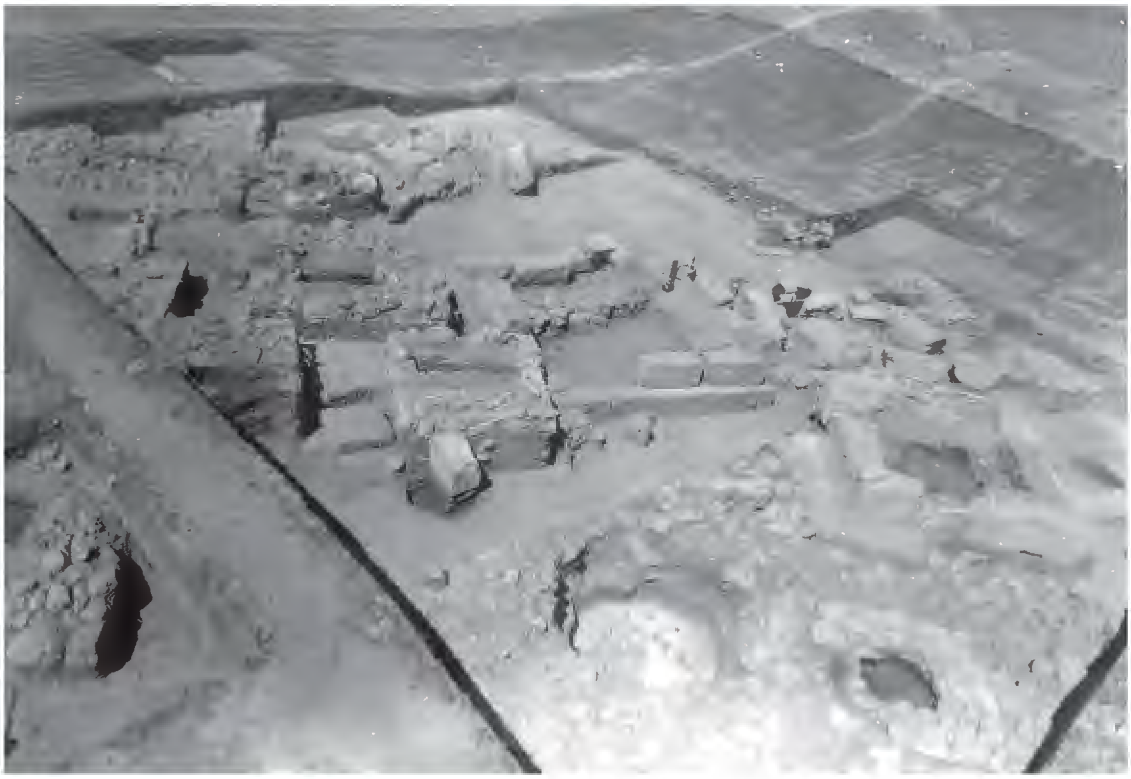

N
1
2
3
4
5
6
7
8
2F3
3F5
3G1
3F3
3F9
3F11
3F8
4D5
4F6
4H4
4F7
Monumento
4G6
4F4
4C3
4C4
4C5
4H5
4G7
4F5
4H3
4G4
4G9
4C2
4C1
5D5
5F4
5F2
5D6
6F3
E1
7D1
8E2
H
G
F
E
D
C
0
5
10
20 m

Figura 4.7. Necrópolis ibérica con grandes túmulos cuadrangulares de la fase III.C (MAG 1973).



A



B

Figura 4.8. A, Vista general de la necrópolis ibérica desde el NW. B, La necrópolis ibérica desde el SW (fotos: MAG 1973).

estaban cubiertos por la tierra que macizaba su interior y por los restos de los adobes de las tumbas superpuestas. Estos sillares caídos hacia el norte y el este, según evidencian los restos hallados al pie de esos lados del monumento (fig. 3.10A), y la inclinación que ofrecía la base del mismo hacen pensar en una basculación del terreno sobre el que se alzó la construcción, hecho que pudo producir el consiguiente agrietamiento y derrumbe del monumento, que pudo ser provocado por un seísmo (*vid. infra*, § 5.3).

Este subestrato se fecha en la primera mitad del siglo v a. C., probablemente no lejos del 500 a. C., pues, en cualquier caso, es anterior al inicio de la necrópolis ibérica del estrato III, ya que algunas de sus sepulturas reutilizan los restos del monumento desde pleno siglo v a. C. (fig. 4.9A y 4.9B).

IV.B. Este subestrato corresponde a la construcción y utilización del monumento, por lo que se aprecian varias fases documentadas por la estratigrafía. La fecha de la construcción se puede precisar en torno al 500 a. C., según evidencia el rico ajuar aparecido en el *bustum* hallado en la base del monumento, en el subestrato IV.B.4. Su uso no parece que se prolongara más allá de los primeros años del siglo v a. C.

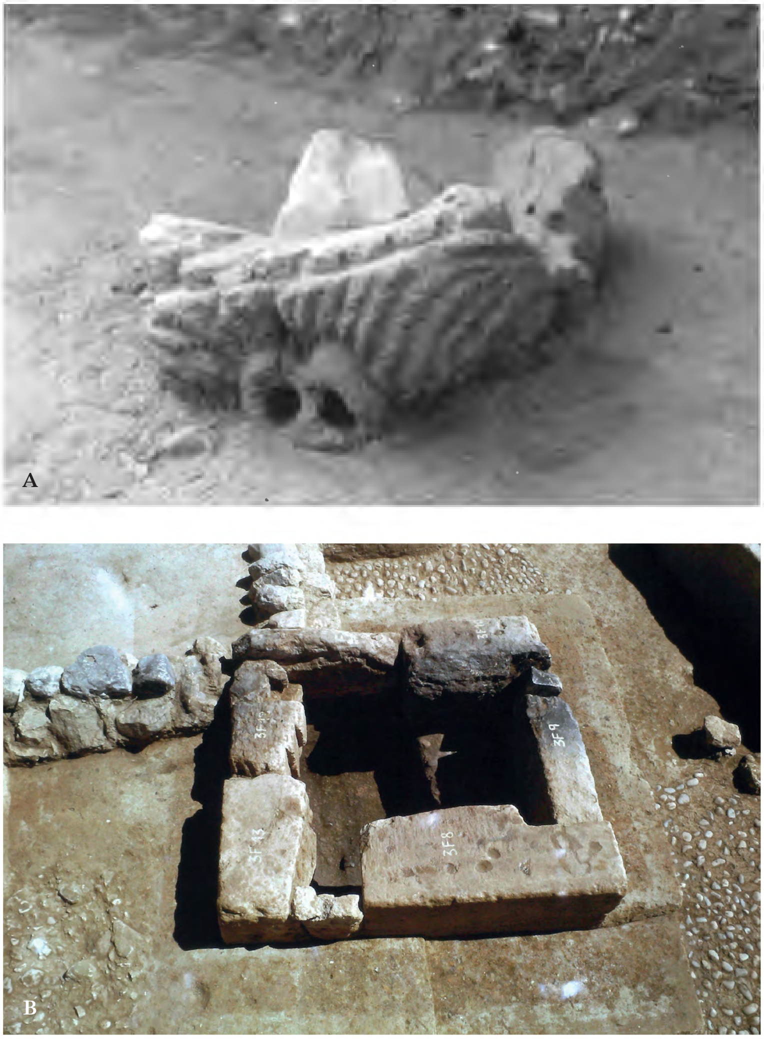


Figura 4.9. A, Fragmento de la cabeza de león que tapaba la urna de la tumba 5D-inc6. B, Tumba rectangular 3Finc8 con sillares reutilizados del monumento (fotos: MAG 1973).

IV.B.1 Por debajo de la necrópolis y cubierto por las sepulturas y las tierras que lo rodeaban apareció el basamento del monumento destruido, pues aún se conservaba *in situ* la primera y parte de la segunda hilada de sillares, mientras que numerosos sillares de los lados norte y este aparecieron tal y como habían caído, lo que permitía plantear su reconstrucción (fig. 3,10A-B; *vid. infra*, § 5).

IV.B.2. Corresponde al interior de este basamento de sillares conservados *in situ*. Por debajo de las sepulturas ibéricas que los cubrían y sobre el suelo rojo del *bustum*, apareció una masa de tierra arcillosa con piedras areniscas naturales y algunos fragmentos muy rotos de restos desechados de la talla de los sillares del monumento, por lo que ofrecía todas las características de tratarse del relleno de la base del monumento (*vid. infra*, § 6). Además, los sillares carecen

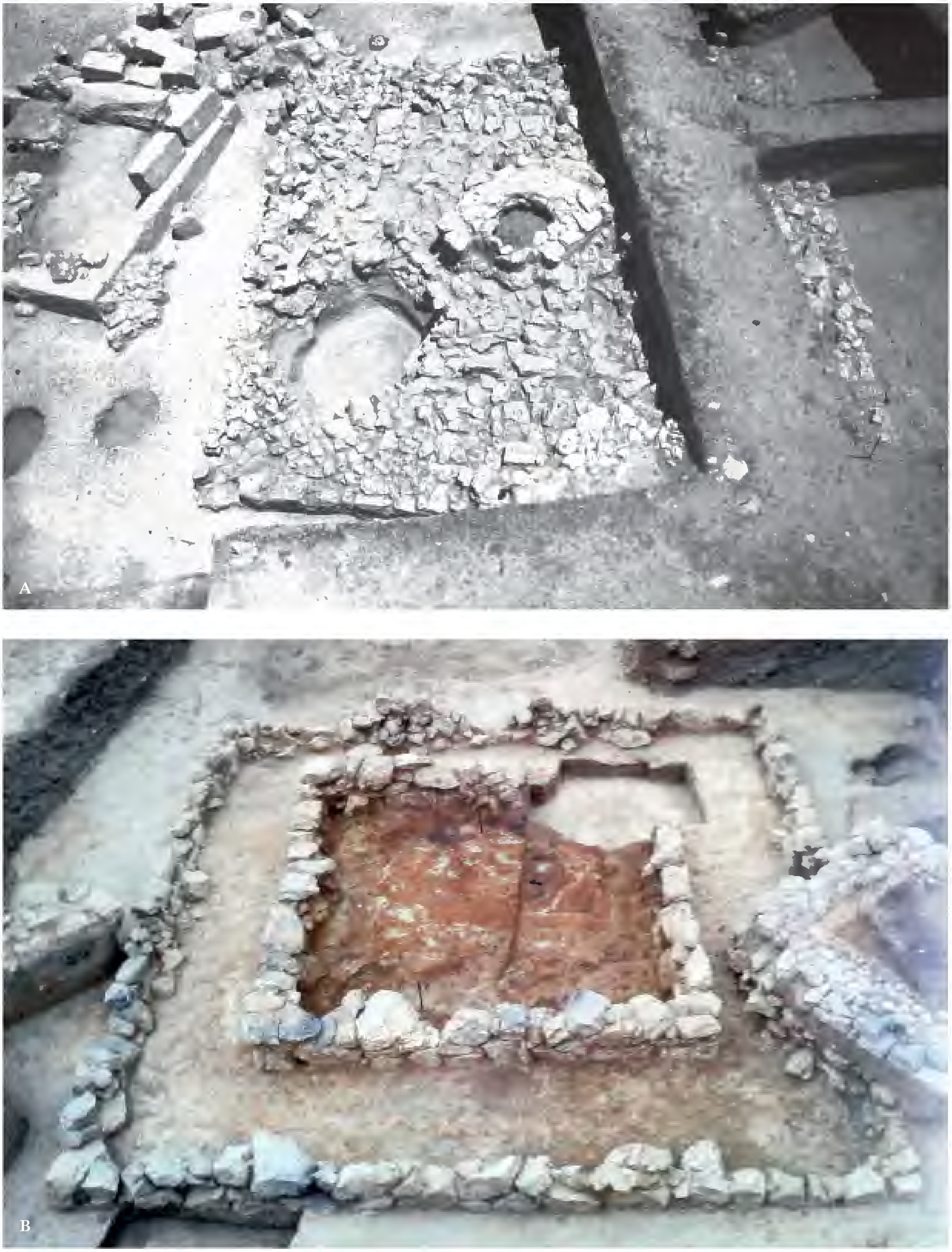


Figura 4.10. A-B. Gran túmulo rectangular 5Finc4 en dos etapas de su excavación (fotos: MAG 1973).

de labra en la cara interior, lo que confirma que el interior del monumento estuvo macizado, y tampoco se han conservado restos de puerta alguna, lo que evidencia que no existía una cámara al nivel del basamento.

IV.B.3. El monumento ofrecía al exterior un recinto empedrado con pequeños guijarros con una forma idetificada como un lingote de metal o *keftiu,* o más propiamente, como una «piel de buey» u *oxhide* (fig. 5.1), con los bordes rectos paralelos a la construcción y con una anchura en torno a los 100 cm aproximadamente, que quedaba separado unos 50 cm del monumento (*vid. infra*, § 6). Su contorno estaba formado por un murete de adobes de arcilla blancuzca a modo de *períbolos* que rodeaba ese *témenos* enguijarrado, que por la parte occidental proseguía hasta unirse a otra zona o banda de guijarros externa aparentemente paralela a la anterior y que pudiera extenderse hasta unos 250 cm del borde del monumento en el ángulo noroeste de la cuadrícula 3E, aunque no se pudo confirmar si esta banda de guijarros pertenecía igualmente a este monumento, que parece ser lo más probable.

IV.B.4. Por debajo de los sillares que constituían la base del monumento y bajo el empedrado de guijarros del *témenos* se extendía un suelo de arcilla roja quemada, muy compacta, sobre el que se asentaba directamente el monumento. Este nivel de arcilla roja quemada, que parecía arcilla refractaria, se debe interpretar, más que como un suelo originario del monumento, como una preparación para el *bustum* donde se realizaría la cremación ritual del cadáver (*vid. infra*, § 6, fig. 6.5C y 6.6A). Sobre esta capa de arcilla, en el interior de la base del monumento, apareció un hoyo con cenizas con huesos de cremación y con los restos muy quemados de un rico ajuar (*vid. infra*, § 7), que indudablemente se debe interpretar como el *bustum* de la sepultura sobre la que se levantó el monumento de sillares.

IV.B.5. Corresponde a una nivelación del suelo natural observada bajo del subestrato IV.B.4, sin duda para preparar el suelo de arcilla roja quemada del *bustum* del monumento.

Estrato V. Formado por el suelo natural, constituido por margas calcáreas que varían del color rojizo al blancuzco. En este estrato formado por el suelo natural se pudieron distinguir dos subestratos:

V.A. Subestrato de color grisáceo, pues corresponde probablemente a los restos del antiguo suelo vegetal con humus existente en el momento de construirse el monumento.

V.B. Formación miocénica de margas de color predominantemente blanquecino del Serravaliense. Debe considerarse el suelo natural, pues ofrecen gran espesor, ya que en ninguna de las catas de exploración realizadas en la excavación apareció la roca caliza, ni siquiera en descomposición

En resumen, la estratigrafía anteriormente analizada se puede sintetizar en las varias fases que explican la evolución del yacimiento a lo largo del tiempo, proceso en el que se enmarca la construcción, destrucción y reutilización de los sillares del monumento y el desarrollo de la necrópolis ibérica surgida en su entorno. En su orden cronológico, estas fases se pueden resumir de la siguiente forma:

- ***Fase 1.ª*** Formación natural de margas miocénicas de color blanquecino del substrato geológico del Mioceno. Esta fase es equiparable al Estrato V de Almagro-Gorbea (1983a, 183).
- ***Fase 2.ª*** Paleosuelo vegetal grisáceo margoso, que corresponde al momento de iniciarse la construcción del monumento. Esta fase también forma parte del Estrato V de Almagro-Gorbea (1983a, 183).

- ***Fase 3.ª*** Construcción, uso y destrucción del monumento turriforme de sillares, desde *c.* 500 a. C. hasta el inicio de la Fase 4.ª Esta fase es equiparable al Estrato IV de Almagro-Gorbea (1983a, 183) y a la Fase I de Alcalá-Zamora (2003, 84, fig. 4.3 y 4.4).
- ***Fase 4.ª*** Necrópolis ibérica con túmulos de incineración asentada sobre los restos del monumento destruido de la Fase 3.ª Siglo v a. C. al i d. C., pues prosigue hasta época romana imperial. Esta fase es equiparable al Estrato III de Almagro-Gorbea (1983a, 183) y a las Fases II a V de Alcalá-Zamora (2003, 84-85, fig. 4.3 y 4.4).
- ***Fase 5.ª*** Necrópolis tardorromana de inhumación en ataúdes de madera. Fechable hacia los siglos iv y v d. C. Esta fase es equiparable al Estrato II de Almagro-Gorbea (1983a, 183).
- ***Fase 6.ª*** Niveles de tierra vegetal, de humus y majano superpuesto posteriores al abandono del yacimiento. Esta fase es equiparable al Estrato I de Almagro-Gorbea (1983a, 183).

4.3. La necrópolis tardorromana

Las tumbas de inhumación y sus ajuares

El Estrato II.B del yacimiento, que corresponde a su Fase 5.ª, era una necrópolis de inhumación poco densa y relativamente pobre (fig. 4.3), bien analizada por Laura Alcalá-Zamora (2003, 147 s., fig. 5.3 a 5.11), cuyas conclusiones se siguen, pues son plenamente válidas.

De esta necrópolis se han identificado al menos 15 tumbas, 13 de manera total y otras 2, la 3E-inh1 y la 3D-inh2, solo conocidas por dos cuencos aparecidos sin contexto, pero que deben interpretarse como ajuar de sendas inhumaciones, aunque no todas las inhumaciones se pudieron analizar de forma completa, ya que algunas proseguían más allá de los límites de las cuadrículas excavadas. Las inhumaciones aparecieron por todas las cuadrículas que se excavaron (Alcalá-Zamora 2003, fig. 5.10), pero con mayor densidad en las cuadrículas 4D, 4E, 5D y 5E, aunque no se puede excluir que tuvieran mayor extensión, dada su presencia en las cuadrículas extremas, como las 2F al norte, la 4H al oeste o la 8E al sur (fig. 4.3). No se observan diferencias que permitan apreciar una estratigrafía horizontal que precisara la evolución de la necrópolis, aunque es interesante señalar la curiosa orientación norte-sur de las inhumaciones 4G-inh1 y 4H-inh1, que contrastan con la NW-SE del resto de las inhumaciones de la necrópolis.

Todas las tumbas de inhumación consistían en fosas alargadas excavadas en el terreno en dirección aproximada NE a SW, salvo las dos excepciones citadas. Al excavarlas rompían en ocasiones las tumbas de incineración de la necrópolis ibérica infrayacente, pero generalmente se adaptaban a sus estructuras tumulares y a los sillares caídos del monumento, como evidencian las inhumaciones 5D-inh2 (fig. 4.4) y en la 5E-inh1 (Alcalá-Zamora 2003, 150, fig. 5.8 y 5.9). Las fosas medían aproximadamente de 2 m de largo por 0,60 m de anchura, salvo las tumbas infantiles, que eran menores, pero su profundidad variaba mucho de unos casos a otros.

En las tumbas más simples, que superan el 50%, se debió enterrar al difunto directamente en la fosa, probablemente cubierto con un sudario. En otros seis casos, como las sepulturas 3D-inh1, 4D-inh2, 4D-inh3, 4G-inh1, 5D-inh1, 5E-inh1, que suponen casi un 40%, la presencia de clavos de hierro indica que se usaron ataúdes de madera, que, a juzgar por el escaso número de clavos, debían ser bastante rudimentarios. Una de las tumbas, la 5E-inh1, ofrecía cubierta de tégulas, hecho también constatado en las dos tumbas infantiles, 4D-inh1 y 4E-inh1, asociación también documentada en la necrópolis vallisoletana de San Miguel del Arroyo (Caballero 1974).

El rito es en todos los casos de inhumación, con el difunto enterrado con la cabeza al oeste, pero con evidente preferencia a hacerlo hacia el NW con algunas excepciones (Alcalá-Zamora 2003, fig. 5.2). Este es el rito habitual que se generalizó prácticamente por todo el Imperio romano –y en concreto por Hispania– desde el siglo III d. C. La pobreza de las tumbas y su excavación en fosas en pleno campo explica que todas sean de uso individual, sin que se constate ningún caso de reutilización, frecuente en otras necrópolis y en tumbas de mayor categoría. El muerto se depositaba en decúbito supino, con los brazos a lo largo del cuerpo, salvo algunas excepciones, como la inhumación 4H-inh2, que tenía los brazos cruzados sobre el pecho, o la 5D-inh2, con el brazo derecho sobre la pelvis (Alcalá-Zamora 2003, fig. 5.1).

Las tumbas parecen relativamente modestas, como confirman sus ajuares, prácticamente depositados en más del 80% de las sepulturas. Es frecuente la presencia de un cuenco a torno, como en las inhumaciones 3D-inh2, 4D-inh1, 4D-inh3, 4E-inh1, 4G-inh1, 4H-inh2 y 5E-inh1, que contenía un mortero de *terra sigillata* africana, mientras que la 5D-inh2 tenía dos cuencos y la 4D-inh2 un plato. También aparece una urnita en la inhumación 4H-inh1, mientras que la 3D-inh1 tenía una jarra y las 5D-inh2 y 5E-inh1, una botella, y únicamente en la 5D-inh2 se depositó como ajuar una lucerna. Estos ajuares deben interpretarse como tradiciones paganas que, en la mayoría de los casos, se relacionan con el viático o comida durante el viaje al Más Allá y se ha señalado que este tipo de ofrendas es característico de las necrópolis rurales, como sin duda era la de Pozo Moro. También tiene interés la cuenta discoidal de hueso de la inhumación 5D-inh1, que pudo ser el remate del eje de un huso y que es el único objeto no cerámico hallado en esta necrópolis, un objeto de escaso valor, que confirma la pobreza de la población enterrada. Lo mismo indican los restantes ajuares, pues solo las inhumaciones 3D-inh2, 4D-inh2 y 5E-inh 1 tenían dos objetos de ajuar y una sola tumba, y la inhumación 5D-inh2 ofreció dos cuencos, una botellita y una lámpara, lo que permitiría atribuirla a una persona de más rango de ese grupo humano.

Cronología e interpretación

No es fácil interpretar esta pequeña pero interesante necrópolis. Es evidente que se trata de una necrópolis rural, propia de un asentamiento de poca importancia y no muy numeroso. Las tumbas pertenecieron, sin duda, a las gentes que vivirían en el entorno de Pozo Moro, donde cultivarían las tierras de labor abiertas en la hondonada que se completarían con el huerto regado por el agua del pozo y por el ganado que pastaría en los montes próximos, sin olvidar que el lugar seguía siendo un cruce de caminos estratégico, en especial para la ganadería trashumante y los contactos del Mediterráneo con la Meseta.

Es más difícil precisar la cronología de las sepulturas y calcular el número de pobladores para poder conocer mejor las características del asentamiento. El único objeto que tiene una fecha más segura es el mortero de la forma 91 de Hayes (1972) de *terra sigillata* africana de la tumba 5E-inh1 (Alcalá Zamora 2003, 153, fig. 5.9-2), que se fecha desde finales del siglo IV hasta mediados del siglo V y una fecha parecida puede atribuirse al resto de los ajuares, característicos de los siglos IV y V d. C. Aunque esta necrópolis de inhumación parece tener mayor extensión que el área excavada, las 15 tumbas identificadas, si se relacionan con los 150 a 200 años de duración que indican los ajuares, proporcionan un índice de un fallecimiento cada 10 a 13 años, pero es más interesante que el grupo humano parece reducirse a poco más de una familia de 2 o 3 personas. El dato no puede considerarse preciso, pues debe tenerse en cuenta las posibles tumbas destruidas, y tampoco se refleja la alta mortandad infantil, por lo que debe considerarse inferior a la realidad, pero es un indicio del reducido número de gente que habitaba el lugar.

Todavía más complejo y difícil es precisar qué gentes se inhumaban en ese lugar, que constituía un pequeño *pagus* o *vicus* local, vinculado al pozo hoy conocido como Pozo del Moro y a la explotación agraria de sus entornos. El problema es saber qué relación existía entre este *pagus* de la antigüedad tardía, quizás convertido en una *villa rustica*, y la población ibérica que se había enterrado en ese mismo lugar durante más de 20 generaciones. La última tumba conocida de la necrópolis de cremación ibérica se fecha en época de Trajano o poco después, en la primera mitad o hacia mediados del siglo II d. C. Las inhumaciones parecen haberse iniciado en un momento impreciso del siglo IV, lo que supone un lapso de 150 años o algunos más. Este lapso de siglo y medio aproximadamente plantea la cuestión de si se trata de una reocupación casual del lugar en época tardorromana o si ambas necrópolis, la ibérica y la tardoantigua, constituyen un interesante fenómeno de continuidad, lo que parece más probable.

En apoyo de esta segunda hipótesis está la continuidad que debió mantener el pozo en un cruce de caminos tan estratégico en un área endorreica, por lo que no es lógico que se abandonara el lugar durante el Imperio. Otro dato, aún más significativo y de mayor interés, es que se utilizara en la cercanía del pozo freático el mismo lugar para enterrar a los muertos, lugar que debía resaltar por su forma ligeramente tumular en el fondo plano de la hondonada. Este hecho no parece una casualidad, sino que más bien indica que no se habría perdido la memoria de que era un cementerio ese lugar sobreelevado de la hondonada que destacaba en el paisaje. La tradición pagana de los ajuares y la elección intencionada de ese lugar para enterrarse permiten suponer que esas gentes mantenían de algún modo la memoria de que era una antigua necrópolis e incluso quizás se recordara que en ella estaban enterrados sus antepasados. La memoria de este tipo de hechos se puede mantener durante generaciones en ambientes rurales gracias a relatos que se transmiten de padres a hijos, muchas veces asociados a leyendas, tan vinculadas a las creencias en espíritus, en especial cuando se refieren a cementerios.

Origen del topónimo «Pozo Moro»

Estas tradiciones explican que ese pozo recibiera el nombre de «Pozo del Moro», topónimo que significa que es el pozo de un «moro». Este topónimo sin duda tuvo su leyenda explicativa, quizás relacionada con creencias en que por el lugar vagaba el ánima del «moro», probablemente por estar enterrado en las proximidades (*vid. infra*, § 5.4). El «moro» en el imaginario popular de España es la personificación mítica de un personaje extraño o antagonista de nuestra cultura, que desde la Reconquista se asocia a la población islámica, pero generalmente se relaciona con el Más Allá. La denominación popular de *moros* de la población islámica de España deriva de su identificación con los *Mauri* de la *Mauritania* del África romana, identificación que muchas veces es falsa, pues se basa en una simple homofonía. En los territorios de la antigua *Hispania Celtica,* la palabra *moro* parece derivar de la palabra celta *mrwos*, que significa «espíritu», «muerto», procedente de la raíz indoeuropea **mr-twos*, de la que también procede la palabra latina *mortuus,* que significa «muerto», aunque otros autores consideran que deriva de la palabra celta *mahr*, que significa «espíritu», significado relacionado con el anterior por su semántica y su etimología (Alonso Romero 1998, 12). En consecuencia, los moros del imaginario popular son, en realidad, *númenes* o espíritus de los muertos, como ya defendía desde el siglo XIX Marcelino Menéndez Pelayo (1992, 403), entre otros autores.

Según esta etimología, el significativo topónimo «Pozo Moro» indica que hubo continuidad «mítica» al mantenerse la creencia sobre el carácter funerario del lugar, pues ese «moro» sería el *numen loci* o espíritu de un muerto asociado a un cementerio cercano al pozo del lugar. Por tanto, ese moro pudiera ser un último recuerdo del personaje enterrado en el monumento prácticamente mil años antes, cuya memoria mítica pudo haber perdurado de ese modo en el imaginario popular hasta la despoblación de la zona, pues no hay testimonios de continuidad física de población en ese lugar. Esa despoblación se pudo producir al cristianizarse definitivamente ese pequeño núcleo rural y perder sus tradiciones paganas o en los conflictos entre visigodos y bizantinos o, quizás, tras la invasión islámica o por otras circunstancias que hoy no podemos precisar, aunque el topónimo «Pozo Moro» quedó como testimonio y como un último recuerdo del monumento.

4.4. La necrópolis ibérica

El monumento de Pozo Moro apareció enterrado bajo una necrópolis ibérica de tumbas de incineración, a su vez cubierta por una necrópolis de inhumación de la tardoantigüedad. La necrópolis ibérica, surgida en torno al monumento turriforme y utilizada durante generaciones, es de gran interés para la interpretación social e ideológica del monumento y, además, la acumulación de sus restos a lo largo del tiempo formó una pequeña elevación tumular bajo la que quedaron enterrados los sillares y restos del mismo, hecho que, sin duda, ha contribuido a su conservación.

La necrópolis ibérica de Pozo Moro es relativamente pequeña, tanto por su extensión como por el número de sepulturas que la forman y tampoco contiene tumbas de gran riqueza. Sin embargo, hay varios aspectos que hacen que tenga especial interés. El primero, es su vinculación con el monumento turriforme, pues la construcción del monumento dio origen a la formación de la necrópolis, surgida en su entorno y que se desarrolló del siglo V a. C. al siglo II d. C., lo que ha permitido documentar vínculos sociales e ideológicos que permiten comprender el significado del monumento y la estructura y la ideología de la sociedad ibérica. Junto a este hecho fundamental merecen ser resaltados otros dos aspectos. Uno es el reducido tamaño de la necrópolis, que puede atribuirse al pequeño *pagus* o aldea rural de un *fundus* familiar, ya que el número de sepulturas que la forman no alcanza las 150 en todo el largo periodo de su uso, que supera los 500 años, lo que hace suponer que probablemente sería el *fundus* o propiedad de un clan familiar de estructura gentilicia clientelar. Otro hecho a destacar es su magnífico estudio, *La necrópolis ibérica de Pozo Moro,* llevado a cabo por la Dra. Laura Alcalá-Zamora (2003), un análisis ejemplar en este campo, al que se remite para un conocimiento más detallado.

Como se ha indicado en la historia de las excavaciones (*vid*. *supra*, § 3), tras el hallazgo de los restos escultóricos recogidos por Juan González Zúñiga y comunicados por el Dr. Carlos Daudén, se procedió a prospectar y excavar el yacimiento. Las características del yacimiento exigían comenzar por la necrópolis ibérica, que apareció debajo del majano. La excavación se realizó por cuadrículas, procurando siempre identificar y excavar como una unidad cada una de las sepulturas. Sin embargo, la excavación de la necrópolis presentaba en ocasiones dificultades que han afectado a su estudio. Uno era que las tumbas de adobe eran del mismo color que la tierra que las cubría, lo que exigió recurrir continuamente a humedecer el terreno para permitir su visualización. También dificultaron la excavación algunos procesos postdeposicionales, como la frecuente rotura de unas tumbas por otras, dada la concentración de tumbas en las cuadriculas centrales, la existencia de la necrópolis tardorromana de inhumación, que igualmente rompía y alteraba la necrópolis ibérica, y la presencia ya comentada de madrigueras de conejos, que habían utilizado los *loculi* de las tumbas ibéricas. A todo ello hay que añadir saqueos puntuales, como el observado en la zona NW del gran túmulo 5F-4, y las alteraciones producidas por la erosión y los arados en la parte superior. Igualmente, otra dificultad añadida era el mal estado de los objetos del ajuar, en especial de los objetos metálicos, muy alterados por la cremación y por la corrosión de las margas yesíferas.

Las tumbas de cremación: estructura y rito

Las tumbas ibéricas identificadas ascienden a 87, aunque solo unas 75 permiten un estudio adecuado, todas ellas perfectamente recogidas en la publicación de Alcalá-Zamora (2003, 40-78), que describe y analiza la estructura y después el ajuar funerario con un método claro y objetivo. Más interesante y complejo es analizar las características que ofrecen su estructura y el rito utilizado. Las tumbas de la necrópolis de Pozo Moro son sepulturas tumulares con rito de cremación, característico de las necrópolis ibéricas del Sureste. La tumba consiste en un *luculus* o hueco, generalmente central, en el que se depositan las cenizas del muerto con su ajuar, que queda cubierto por un pequeño túmulo cuadrangular que originariamente tendría una estructura escalonada. Los *luculi* ofrecían un tamaño medio de unos 0,90 m de largo por 0,60 m de ancho y 0,26 m de profundidad, por lo que parecen responder a una proporción teórica de 3 × 2 × 1 y, además, reflejarían el uso de un pie «ibérico» similar al utilizado para construir el monumento turriforme (*vid. infra*, § 10.2). Los túmulos debieron ser originariamente escalonados, aunque sin alcanzar gran altura, y quizás estuvieran rematados por una estela de adobe o de madera en el centro, aunque esta nunca se ha llegado a documentar, si bien algunas sepulturas griegas y algunas tumbas escalonadas de la Península Ibérica con estela central permiten plantear esta hipótesis. Los túmulos ofrecen variaciones en su estructura y tamaño dentro de las características señaladas. Estaban construidos básicamente con adobes, generalmente de arcilla roja, y quedaban unidos por una arcilla o greda de color claro. Además de adobes se usaban piedras o adobe y piedras, que en ocasiones eran sillares reaprovechados del monumento destruido. En la primera fase de la necrópolis, que corresponde al estrato III.C, destacan cuatro grandes túmulos de mayor tamaño, de 5 a 7 m de lado, uno de ellos evidentemente escalonado, que deben incluirse entre los llamados «túmulos principescos» característicos de las necrópolis ibéricas (Cuadrado 1968a; Almagro-Gorbea 1978b). Sin embargo, la inmensa mayoría de las sepulturas ofrecen un tamaño menor, en torno a los 2 m de lado o poco más, con evidente tendencia a una forma cuadrada o ligeramente rectangular. Sin embargo, también aparecieron sepulturas en hoyo en las que no se pudo observar ninguna estructura tumular, probablemente por no haberse conservado. Estas tumbas predominan en la parte superior del yacimiento, por lo que parecen características de la última fase, aunque este hecho pudiera deberse a que la estructura tumular ha debido ser destruida por la erosión.

Especial interés tiene el rito, aunque muchos aspectos rituales son desconocidos y, además, existen variaciones que reflejan las circunstancias personales y sociales de cada individuo, a lo que se añaden los cambios surgidos en el largo tiempo de uso de la necrópolis durante unos 650 años. El rito es siempre de cremación, aunque en la bibliografía es tradicional denominarlo de incineración. Tras quemar el cadáver, los restos del muerto se depositaban en una urna dentro de un túmulo. Las observaciones de la excavación, completadas por los paralelos que ofrecen yacimientos próximos, indican que la cremación del muerto se realizaba en el *lucus* o lugar donde se iba a construir la sepultura, pero se desconocen los ritos previos de preparación y duelo por el muerto y de su traslado hasta la necrópolis, seguramente acompañado por parientes y clientes y, probablemente, por toda la gente del grupo social y de otros grupos relacionados. Una vez en el lugar elegido, tras alisar y preparar el suelo, se disponía una pira de leña sobre la que se colocaría al muerto vestido con sus objetos personales y armas, que muchas veces ofrecen señales de haber sufrido los efectos del fuego. Cada difunto se incineraba en su propio *bustum*, pues no hay evidencia del uso de *ustrina* colectivos. Según Reverte (1985), la pira alcanzaba los 850-950ºC, seguramente gracias al empleo de leña de gran poder calorífico, como madera de encina, sabina y pino. La cremación debía durar bastantes horas, que podían variar según los casos, y se ha supuesto que podrían alcanzar e incluso superar las 24 horas. Una vez cremado el muerto, a continuación se recogían los huesos y probablemente se lavaban, aunque en ocasiones aparecen mezclados con tierra, carbones y piedras, quizás por rotura de su contenedor. Los restos se introducían en un *loculus* probablemente excavado en el mismo lugar. En un 66% de los casos los huesos se depositaron dentro de una urna cerámica, pero en otros aparecen directamente en el *loculus*, quizás por haberse utilizado un contenedor de materia orgánica. Seguidamente, se procedería a cerrar el *loculus* con adobes.

La ceremonia probablemente incluiría un banquete funerario, en el que míticamente participaba el muerto, pues en la cuadrícula 3D aparecieron restos de vaca y de ciervo considerados desechos de comida (Alcalá-Zamora 2003, 207; Morales Muñíz 2003) y también han aparecido urnas con restos de animales sacrificados en su interior en la tumbas 3F-6, 4D-3, 4F-9, 4H-6 y 4F-4 (fig. 4.6C), en ocasiones mezclados con los restos humanos, lo que se puede interpretar como ofrendas o como participación del difunto en el banquete funerario, bien en el momento de su entierro o en conmemoraciones posteriores. También pudiera asociarse a libaciones relacionadas con el banquete funerario la deposición de vasos de bebida, como *oinochoai* y *kylikes*, hecho igualmente documentado en otras necrópolis ibéricas próximas, como en el *silicernium* de Los Villares (Blánquez 1984, *id*. 1990).

La última fase del rito funerario era cerrar el *loculus* y construir encima la estructura tumular que lo protegía y que recordaba al difunto allí enterrado como *sema* o símbolo visible. Estas estructuras ofrecen en Pozo Moro una orientación preferente NW-SE, quizás por dirigirse hacia algún punto del Cerro de los Calderones, que cierra esa parte del horizonte, orientación que contrasta con otras necrópolis ibéricas, generalmente orientadas hacia el este (Alcalá-Zamora 2003, 100). Las tumbas se superponían unas a otras y su estructura, básicamente de adobe, sufría a lo largo del tiempo los efectos de la erosión atmosférica, por lo que su degradación era progresiva. Este hecho explica que las superposiciones en algún caso produjeran la destrucción de tumbas anteriores, pero, además, la tierra de los adobes y piedras de las tumbas destruidas fue formando a lo largo del tiempo la acumulación tumular característica que ofrecía esa parte de la hondonada donde estaba el yacimiento (fig. 2.6A-B). Esa acumulación de restos cubrió los sillares del monumento una vez derruido este y después también quedaron cubiertos los grandes túmulos de la fase inicial, progresivamente sustituidos por túmulos menores, que paulatinamente se extendieron hacia las zonas más periféricas, al parecer siguiendo la misma orientación NW-SE que ofrecen los grandes túmulos (Alcalá-Zamora 2003, 101, fig. 4.24, 4.45 y 4.7). Los túmulos dejaban entre unos y otros pequeños espacios para la circulación, pero no se observan calles ni un orden preestablecido al margen de la orientación general señalada (fig. 4.5 y 4.6B). Únicamente, cabe suponer cierta preferencia por enterrarse cerca del túmulo del padre o persona hacia la que se estaría vinculado, hecho que explica la localización secular de esta necrópolis ibérica en torno al monumento turriforme, que constituye el inicio cronológico y simbólico de la misma. En consecuencia, el paisaje de la necrópolis no se caracteriza por los monumentos existentes ni por la accesibilidad y la circulación entre las tumbas, cuya disposición parece un tanto anárquica, a lo que se añadiría que, una vez construida la tumba, esta seguramente ya no se cuidaba, por lo que en el paisaje solo se visibilizaría el aspecto ligeramente tumular del lugar donde se emplazaban las sepulturas, las recientes, mejor conservadas, otras, ya degradadas. Sin embargo, ese lugar era «sacro», con connotaciones sobrenaturales, al estar relacionado con los espíritus de los antepasados, por lo que sería respetado socialmente, además del temor supersticioso mágico que un lugar así supondría en la mentalidad de esa sociedad.

Tamaño y evolución de la necrópolis

La excavación sistemática del yacimiento de Pozo Moro ha permitido calcular el número teórico de sepulturas que formarían la necrópolis ibérica, pues se ha excavado aproximadamente el 60% de las tumbas que se supone que existen (Alcalá-Zamora 2003, 87). Las 64 cuadrículas del terreno inicialmente acotado y cuadriculado suponen una extensión de 1024 m², pero en la práctica se excavaron 24 cuadrículas, incluidos los sondeos realizados, que suponen 384 m², superficie en la que aparecieron 87 tumbas. La distribución de las sepulturas permite calcular que se extendían por unas 50 cuadrículas como máximo a lo largo de todo el tiempo que se utilizó la necrópolis (fig. 4.11), espacio que Alcalá-Zamora (2003, 87, fig. 4.7) calculó en 760 m², en todo caso no superior a unos 800 m². En consecuencia, se puede calcular aproximadamente que el número de tumbas total de la necrópolis no sería superior a unas 150 a 180 tumbas, una cifra teórica que debe considerarse máxima, pues la zona más densa ha sido excavada y la densidad decrecía sensiblemente hacia las zonas periféricas.

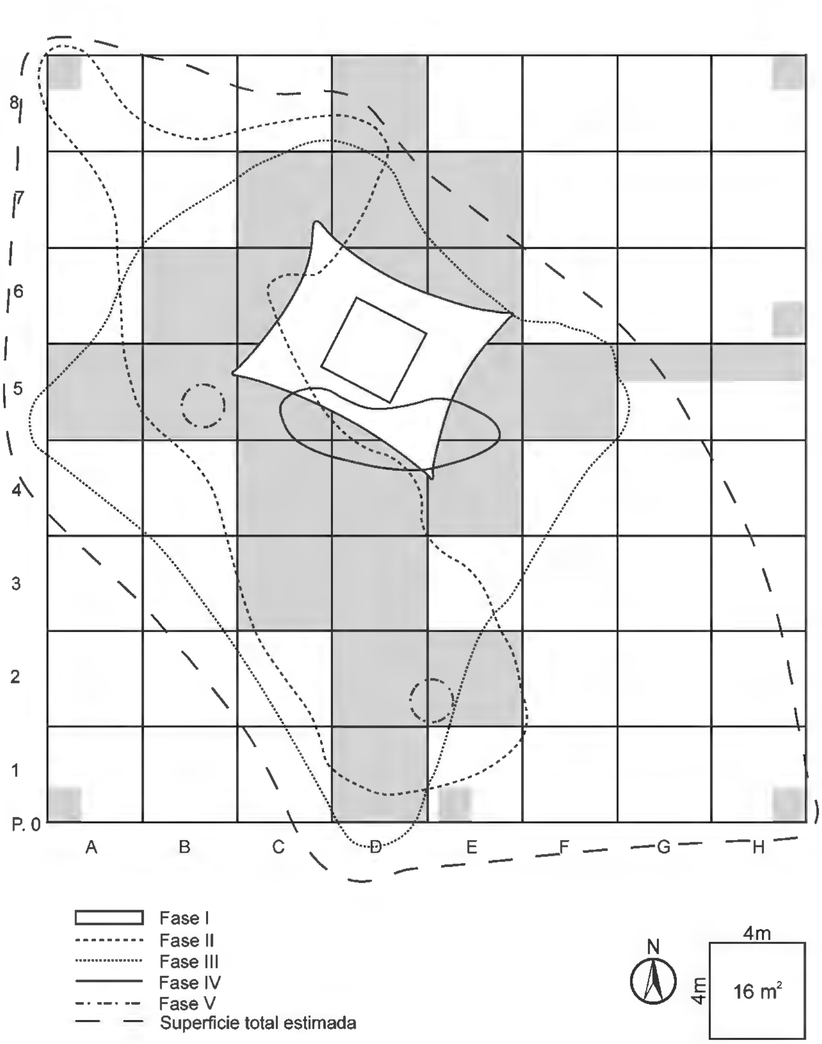


Figura 4.11. Zona excavada con las fases de la necrópolis ibérica (Alcalá-Zamora 2003, fig. 4.7).

La evolución de la necrópolis de Pozo Moro también se ha podido establecer con precisión gracias a la buena datación de las sepulturas (Alcalá-Zamora 2003, 78-85), lograda al contrastar los datos que proporcionaban las superposiciones de las tumbas (Alcalá-Zamora 2003, fig. 4.1) con la seriación de los objetos depositados en los ajuares (*id.*, fig. 4.3). La datación de las sepulturas permite diferenciar varias fases en el uso de la necrópolis (*id.*, 82 s., fig. 4.4 y 4.5), que son esenciales para conocer su evolución, además de ofrecer una interesante aproximación a su dinámica demográfica (*id.*, 215, 216, fig. 8.5 y 8.8). Las 87 tumbas excavadas, incluyendo el monumento turriforme, se pueden ordenar en cinco fases o periodos sucesivos.

El *Periodo I* corresponde a la construcción del monumento, *c*. 500 a. C., hasta su destrucción en un momento indeterminado del siglo V a. C., probablemente en sus comienzos, pero en todo caso antes de mediados de ese siglo. El *Periodo II*, *c*. 475-425 a. C., evidencia un aumento de los enterramientos (fig. 4.7), entre los que destacan cuatro grandes tumbas de tipo denominado «principesco», tipo que ya no vuelve a documentarse posteriormente en la necrópolis (Alcalá-Zamora 2003, fig. 4.9). A este periodo pertenecen 12 tumbas, que ocupan más de 200 m^2 con una proporción aproximada de 0,13 tumbas/año. El *Periodo III*, datado del 425 al 300 a. C., corresponde al momento de auge y máxima utilización del cementerio (fig. 4.5), como evidencian sus 40 tumbas, la densidad de tumbas superpuestas en la zona central y su extensión hacia zonas periféricas, que alcanza los 400 m^2, con una proporción aproximada de 0,4 tumbas/año, que más que triplica las del periodo anterior (*id.*, 215, 216, fig. 8.5 y 8.8). El *Periodo IV*, que se fecha entre el 300 y el 75 a. C., parece reflejar la decadencia de la necrópolis, pues el número de sepulturas se reduce de forma drástica a 5, que ocupan tan solo 20 m^2 en la zona nuclear. Este hecho pudiera deberse en parte a que las tumbas más modernas y superficiales han podido ser destruidas, pero la ausencia de tumbas en áreas periféricas parece confirmar el progresivo proceso de desuso del cementerio, ya que las tumbas excavadas pasan de ser 40 en el *Periodo III* (425-300 a. C.) a solo 5 en este *Periodo IV*, 3 del 300 al 250 a. C. y a otras 2 del 250 al 75 a. C. Tras un lapso de más de 150 años sin sepulturas conocidas, que evidencia el progresivo abandono de la necrópolis, su uso vuelve a constatarse a fines del siglo I d. C., cuando se documentan 2 tumbas de incineración, que apenas ocupan 6 m^2, una datada por un as gastado de Galba (*post* 68-69 d. C.) y otra con un as de Trajano (*post* 98-117 d. C.), lo que permite fecharlas a fines del siglo I y en la primera mitad del II a. C. En fecha posterior no hay más evidencias del uso de este terreno cementerial hasta una fecha imprecisa del siglo IV d. C., en que se vuelve a utilizar ya con enterramientos de inhumación, a los que se ha hecho referencia más arriba (*vid. supra* § 4.3 y Alcalá-Zamora 2003, 147-163).

El conocimiento de la cronología de las tumbas también permite precisar la evolución espacial de la necrópolis (Alcalá-Zamora 2003, 85 s.; fig. 4.11). El primer hecho que se constata es la tendencia prácticamente continua a enterrarse en el área central del yacimiento, que corresponde a la zona donde estaba el monumento, que se ha considerado como *Periodo I* (Alcalá-Zamora 2003, fig. 4.7 y 4.8). En el *Periodo II*, las tumbas, especialmente de grandes túmulos, se construyen en los lados noroeste y sur del mismo (fig. 4.7), lo que parece indicar que los lados este y noreste estaban ocupados por los sillares y restos caídos del monumento, que dificultaban la extensión de la necrópolis por esos lados, por lo que las tumbas tendieron a construirse hacia los lados contrarios, el sur y el oeste. Es interesante que en el *Periodo III*, ya casi un siglo después de destruido el monumento, las sepulturas ya se extienden hacia el lado sureste, pero siguen sin utilizar la zona situada al noreste del mismo (fig. 4.5), lo que revela la tendencia a enterrarse en su entorno, cuya memoria, de algún modo, se debía mantener y, aunque los datos disminuyen en el *Periodo IV* (*id.*, fig. 4.11), parece que proseguía la misma tradición.

El ajuar funerario

Los ajuares de las sepulturas han merecido igualmente un completo análisis por Laura Alcalá-Zamora (2003, 103-209), que abordó sus aspectos tipológicos y cronológicos y analizó su coste y significado económico y su significado social e ideológico, por lo que no es necesario entrar en detalles de todos estos aspectos. La necrópolis de Pozo Moro ofrece los materiales propios de las necrópolis ibéricas del Sureste, dentro de las cuales no destaca por su especial riqueza.

En primer lugar, se debe reseñar la aparición de armas (*id.*, fig. 4.58), presentes por toda la necrópolis desde inicios del siglo IV hasta el siglo II a. C., lo que indica el estatus «guerrero» de la elite social, que se enterraba con sus amas, en ocasiones claramente inutilizadas intencionadamente según el ritual, como el casco de la tumba 4F-2, pero el hecho se ha observado en 18 de las 19 tumbas con armas (Alcalá-Zamora 2003, 132). El armamento aparecido son falcatas, espadas de La Tène, de frontón y de antenas atrofiadas, *soliferrea* y puntas de lanza, escudos y un casco itálico de bronce de tipo Montefortino, originario del ejército romano, pues lleva grabado el nombre *Mulus* (de Hoz 1994). En el ajuar metálico destacan 2 pendientes de oro y 1 de plata, fíbulas de bronce, hebillas, botones, pinzas de depilar y otros elementos menores y cuchillos de hierro, todo habitual en ajuares ibéricos. Por su interés, se deben señalar tres sellos metálicos, uno con un grifo alado en la tumba 4C-1, otro con un ciervo en la 5D-5 y otro con un cánido en la 8E-2, además de un anillo de caballero en la 3F-3, lo que evidencia la tradición de sellar la propiedad desde el siglo V a. C. y el uso de anillos signarios al menos desde el siglo IV a. C. Sin embargo, los elementos predominantes en los ajuares son vasos cerámicos usados como urna cineraria, además de vasos y platos que formaban parte del viático o rito de comida para el Más Allá. Hay cerámicas áticas y de barniz negro de importación, cerámicas de barniz rojo mayoritariamente de Andalucía Oriental, urnas, vasos para beber y platos de cerámicas ibéricas pintadas, urnas de cocina, *pondera* y fusayolas para tejer. Como en otras necrópolis similares, 3 tumbas contenían tabas o astrágalos de ovicáprido, sin duda de significado mágico.

Aunque la mayor parte de los objetos de los ajuares de la necrópolis deben considerarse locales, algunos indican un amplio espectro de relaciones comerciales. Destacadas cerámicas áticas, probablemente procedentes del comercio ampuritano llegado desde la costa del Sureste por los diversos ramales de la *Via Salaria Iberica* (*vid. supra*, § 2.3), espadas de La Tène y de antenas atrofiadas indican relaciones con la Meseta, las cerámicas de barniz rojo, contactos con Andalucía Oriental, pero es difícil precisar el centro de producción de la mayor parte de las cerámicas y fíbulas y de otros objetos de la metalistería ibérica. También debe señalarse que, en general, la necrópolis de Pozo Moro es una necrópolis ibérica de escasa riqueza, tanto por el número reducido de sepulturas que la formaban como por la ausencia de tumbas verdaderamente ricas, pues incluso las tumbas de mayor riqueza, como la 3F-3 con 8 vasos de cerámica ática y un anillo de caballero, o la 4F-2, que es la que ofrece una panoplia más completa, serían tumbas de tipo medio en necrópolis ibéricas más ricas, como la de El Cigarralejo (Cuadrado 1968a; *id.* 1968b; *id.* 1987; Prada y Cuadrado 2019).

La técnica constructiva, los ritos y ajuares y la estructura general de las tumbas de la necrópolis ofrecen estrechas relaciones con otras necrópolis ibéricas del Sureste, hecho de significativo interés. Las sepulturas de Pozo Moro, por su estructura de *bustum* con cobertura tumular, sus ajuares y su rito, corresponden a un tipo de enterramiento que se extendió desde el sur de Valencia, como la necrópolis de Corral de Saus (Aparicio y Cisneros 2007), por las provincias de Alicante, como Les Casetes (Garcia Gandía 2009), La Albufereta (Rubio 1986), El Molar (Peña 2003) y Cabezo Lucero (Aranegui *et al*. 1993), hasta la zona central de Murcia, donde se conservan necrópolis tan importantes como El Cigarralejo (Cuadrado 1968b; Prada y Cuadrado 2019), Coimbra del Barranco Ancho (García Cano 1997) y Cabecico del Tesoro (Quesada 1989). Este tipo de necrópolis penetra también hacia el interior, por territorios de las actuales provincias de Albacete (Blánquez Pérez 1992; Valenciano 2000; Alcalá-Zamora 2003), Cuenca (Valero 1999; *id*. 2005) y Ciudad Real (VV.AA. 2018; García Huerta *et al*. 2018) y, probablemente, se extienden hasta Andalucía Oriental (Ruiz *et al*. 1992), pero ya contrasta con las zonas situadas más al norte, en las que no aparecen ni los túmulos característicos ni los pilares-estela y otros monumentos escultóricos, como también son distintas las necrópolis de la zona bastetana, caracterizadas especialmente por sus tumbas de cámara (Almagro-Gorbea 1982b; *id*. 1993-1994, 114; Almagro-Gorbea y Torres 2010, fig. 313).

En todas estas necrópolis, además de las características estructurales y rituales comentadas, suelen aparecer monumentos de tipo pilar-estela, que con sus esculturas zoomorfas se extienden por todas estas áreas (Almagro-Gorbea 1983a, 229 s., fig. 10; Izquierdo 2000; Almagro-Gorbea y Torres 2010, 392 s., fig. 313), lo que evidencia su vinculación a estas necrópolis en todo el amplio territorio señalado. Estas características confirman la personalidad de los ritos funerarios del Sureste, pues se diferencian tanto de las tumbas ibéricas del Noreste de la Península Ibérica, que llegan hasta la zona septentrional de Valencia, como de las necrópolis de la Celtiberia e igualmente de las de Andalucía Oriental, donde, tanto las hoyas granadinas y el Alto Guadalquivir como el extremo meridional del Sureste, en la actual provincia de Almería, ofrecen un ritual funerario diferente, aunque en Villaricos se constata la existencia de tumbas similares, quizás entre mercenarios ibéricos y gentes de otros territorios (Astruc 1951).

Orígenes del ritual funerario

Un tema importante para comprender las características de la necrópolis y del monumento de Pozo Moro que dio origen a la misma es analizar el origen de este tipo de necrópolis, análisis prácticamente nunca abordado.

En todo el cuadrante Sureste de la Península Ibérica se documentan necrópolis de tumbas de incineración desde el siglo x a. C., que cabe denominar de tipo «Munera-Peña Negra», pues la necrópolis de Les Moreres, vinculada a Peña Negra, ya utilizada del siglo ix al vii a. C., es la más importante conocida en el Sureste (González Prats 2002; Lorrio 2017), aunque algunas dataciones radiocarbónicas la remontan hasta pleno siglo x a. C.[12]. En estas necrópolis, ya aparecen algunos grandes túmulos cuadrados, en ocasiones escalonados, que serían el precedente de los grandes túmulos «principescos» ibéricos (Hernández Carrión y Gil González 2001-2002). Sin embargo, en el siglo vi a. C. se produjo la expansión de nuevas necrópolis de incineración. Estas necrópolis, denominadas de «tipo Can Canyís-Solivella», proceden de los Campos de Urnas del Noreste, ya de la Edad del Hierro, que se expandieron desde la Cataluña meridional hasta el Sureste (Almagro-Gorbea 2014), expansión que parece asociarse a la difusión de una panoplia guerrera de prestigio con *soliferrea* y grebas de bronce (Farnié y Quesada 2005), posiblemente *kardiophylakes* (Graells 2012a) y, probablemente, arneses de caballo, que indican que pertenecía a elites guerreras ecuestres. Las armas y elementos citados eran símbolos de estatus de una nueva aristocracia guerrera de tipo heroico, como indican los *signa equitum* generalizados a partir de fines del siglo VI a. C. (Almagro-Gorbea, Lorrio y Vico 2019). Esta expansión hasta el Sureste de elites guerreras originarias de los Campos de Urnas del Noreste a fines del siglo VI a. C. debió coincidir con una creciente presión focense en el Bajo Segura y Bajo Vinalopó hacia el 500 a. C. para controlar la *Via Salaria Iberica*. Así lo indica la aparición de ricas importaciones, como atestigua el ajuar de Pozo Moro, la introducción de la escritura greco-ibérica (Almagro-Gorbea 2020) y la adopción de monumentos funerarios con esculturas y con cornisas decorativas de estilo jonio-ibérico (Almagro-Gorbea *et al*. 2021). Este cambio evidencia un realineamiento político filohelénico de las elites ibéricas, cuya estructura heroica gentilicia trasluce una ideología indoeuropea, originaria de los Campos de Urnas. Confirma este hecho la introducción paralela del culto al hogar doméstico y una nueva urbanística del «poblado cerrado» con casas de medianiles comunes, originaria de los Campos de Urnas. Estos cambios supusieron la aparición de la Cultura Ibérica, claramente diferenciada tanto del substrato orientalizante como del substrato de la I Edad del Hierro precedente (*vid. infra*, § 20).

---

[12] D. Brandherm y A. Lorrio, «The application of scientific dating techniques to the Late Bronze Age/Early Iron Age funerary record of South-east Spain: a pilot study» British Academy/Leverhulme Trust SRG\171556.

Un elemento esencial en el nuevo ritual funerario es el *bustum* sobre el que se realiza la cremación del cadáver, tradición que se diferencia del *ustrinum* o lugar colectivo de cremación. El origen de este rito generalizado por todo el Sureste es incierto. Sin embargo, se aproxima a los *busta* fenicios y orientalizantes, aunque estos ofrecen una fosa de planta rectangular excavada en el suelo sobre la cual se situaba la pira funeraria para cremar al difunto *in situ*, dejándose los restos óseos en su interior con el ajuar funerario antes de tapar todo con tierra y piedras (Almagro-Gorbea 2008, dir., 958 s.). Este tipo de tumbas se documenta con gran homogeneidad en necrópolis tartésicas, como Medellín (Almagro-Gorbea, dir. 2008, 958 s., *passim*), Cruz del Negro (Mederos *et al*. 2023), *Ilipa* (Fernández Flórez y Rodríguez Azogue 2007) o Alcácer do Sal (Gomes 2016-2017; *id*. 2021), en un horizonte cronológico posterior a *c*. 600 a. C. Pero el mismo rito se ha constatado en necrópolis arcaicas fenicias del siglo VI a. C., como *Gadir* (Perdigones *et al*. 1990, 47), Jardín (Schubart y Maass-Lindemann 1995, 165), el grupo A de la necrópolis de Villaricos (Astruc 1951, 337) y Puig des Molins (Costa y Fernández Gómez 2003), y este tipo de tumbas también aparece en Cerdeña (Bartoloni 1981; *id*. 2000, 68, 84, fig. 6), en Sicilia (Di Stefano 2000, 118-119 lám. I; Spanò Giamellaro 2004, 218, fig. 20) y en Cartago (Benichou Safar 1982, 101-102) entre fines del siglo VII y fines del VI a. C. Estos *busta* en fosas proceden de Oriente, pues se documentan en las necrópolis de Athlit (Johns 1938, 124-126, lám. 35-29) y, probablemente, en Tell Arqa (Thalmann 1983, 218-219) y Khalde (Saidah 1966; Mura 2017) a partir del siglo VIII a. C. Este cambio en el ritual debió ir asociado a un cambio social, pues enfatizaba la individualidad del difunto, cremado en su propia tumba frente a los *ustrina* de uso colectivo, por lo que en el mundo fenicio y tartesio parece reflejar un avance hacia una mayor isonomía. Por ello, es posible que el *bustum* ibérico individual proceda del mundo colonial, bien de forma directa o de forma indirecta a través del mundo tartesio, como ocurre con la escritura ibérica (de Hoz 2010-2011) y con la escultura animalística (Almagro-Gorbea y Torres 2010, 366 s.).

Este conjunto de cambios acaecidos en el siglo VI a. C., que cristalizan en torno al 500 a. C., explican la evolución política y cultural del Sureste al pasar de la hegemonía fenicia basada en el eje Fonteta-Peña Negra a la hegemonía focense basada en una política de *Indirect Rule* sobre las elites ibéricas, en la que surgió *Ilici,* en La Alcudia de Elche, como nuevo centro de poder (Almagro-Gorbea *et al*. 2021). Este profundo cambio, etnopolítico y cultural, supuso la consolidación de la ciudad-estado ibérica en el Sureste, que rompe la tradición del mundo orientalizante protoibérico de raíces fenicias y ya ofrece las componentes indoeuropeas y filohelénicas que caracterizan al mundo ibérico hasta la romanización. Estos cambios también trajeron aparejado un aumento en la prosperidad en el Sureste y en Andalucía Oriental, que se refleja en sus monumentos escultóricos (Izquierdo 2000, 10, tabla 3) y, a partir del 450 a. C., en la mayor riqueza de las necrópolis.

Demografía

El análisis paleodemográfico de la necrópolis de Pozo Moro se basa en el análisis antropológico de los restos de 42 individuos realizado por José Manuel Reverte (1985; *id*. 2003, 261 s.; Almagro-Gorbea 1986a; Alcalá Zamora 2003, 211 s.). Este análisis supuso una significativa novedad en el vacío de este importante aspecto de los estudios ibéricos precedentes, a pesar de las limitaciones que ofrecía la muestra y de la dificultad que supone todo estudio de huesos quemados. Las limitaciones de la muestra aconsejan ofrecer una visión general de toda la necrópolis, sin entrar en posibles variaciones en sus distintos periodos. En efecto, la muestra analizada es una población de 43 individuos procedentes de 23 urnas cinerarias y de 10 *loculi* que carecían de urna, población en la que se han identificado 21 varones, 11 hembras, 1 de sexo incierto y 10 niños menores de 5 años.

Sin entrar en detalles de la distribución de la población por edades y sexos (Almagro-Gorbea 1986a; Alcalá-Zamora 2003, fig. 8.1), se observa un claro porcentaje mayor de hombres que de mujeres y niños, pues alcanzan un 60%, con un índice de masculinidad del 67,7%, un hecho que se confirma en otras necrópolis ibéricas del Sureste. Entre los resultados más interesantes se debe destacar la fuerte mortalidad infantil, que oscila sobre el 25%, aunque en la población real alcanzaría el 50% o más, por lo que los restos infantiles aparecen infrarrepresentados por razones culturales, un hecho frecuente en la época. También destaca la clara incidencia de la mortalidad genésica y maternal, pues entre los 10 y los 30 años la tasa de mortalidad de las mujeres dobla la de los hombres y, en consecuencia, se produciría una desproporción entre mujeres y varones en edad madura, que se compensaba en gran parte por la sobremortalidad masculina a partir del final del periodo de fecundidad de la mujer, hacia los 40 años. La esperanza de vida al nacer no superaría los 28 años, con una corta diferencia entre varones y mujeres, inferior a los 2 años, mientras que la «edad mediana» o promedio de vida era de 34 años, con una supervivencia esperada para dicha edad de solo 6 años, pues no se constatan individuos de más de 60 años. Aunque este hecho pudiera ser debido al reducido tamaño de la muestra, es significativo como indicio de escasa longevidad.

La población era de escasa altura, entre 1,60 y 1,67 los hombres y de 1,50 a 1,55 las mujeres, generalmente gráciles, pero la gente era robusta a causa del esfuerzo muscular, especialmente evidente en las piernas. Se observan patologías habituales en el 15% de los individuos, mayoritariamente bucales, como caries, periodontitis y abscesos alveolares, y también se señalan artrosis en la columna vertebral, rodillas y hombros, además de anemias, a lo que se añade algunas roturas de huesos y un fuerte desgaste de los dientes por abrasión (Reverte 2003).

El análisis antropológico también permite una reconstrucción paleodemográfica aproximada de la necrópolis. Esta se ha podido calcular que se utilizó durante un periodo de unos 650 años, desde *c*. 500 a. C. hasta *c*. 150 d. C., y que estaría formada por no más de 150 tumbas, de individuos cuya esperanza de vida no superaría los 28,5 años, sin tener en cuenta la infrarrepresentación de la mortalidad infantil, mientras que el promedio de vida se ha calculado en 34,6 años. Estos datos indican que la población que se enterraba en Pozo Moro sería de 8 o 9 personas, según el método de G. Acsádi y J. Nemeskéri (1970) para calcular la población de las necrópolis protohistóricas de Europa Central. La población de Pozo Moro sería, por tanto, muy reducida, aunque, probablemente, la cifra calculada pueda ser algo inferior a la real, pero resulta perfectamente adecuada para un *fundus* o un pequeño *pagus*, semejante a las alquerías existentes en esa zona hasta el siglo XX (*vid. infra*).

La necrópolis de Pozo Moro se utilizó con continuidad desde pocos años después de la fundación del monumento, hacia el 500 a. C., hasta el siglo I a. C., *c.* 475-75 a. C. A esos 400 años corresponden unas 150 tumbas, lo que supondría aproximadamente un enterramiento cada 2,5 años, cifra comparable a la frecuentación máxima de un enterramiento cada 2 años calculado por Alcalá-Zamora (2003, 217), aunque el cementerio fue cada vez menos usado en las fases más avanzadas, a partir del siglo III a. C. Esta disminución del uso se puede analizar por fases, aunque los resultados son más imprecisos por el escaso tamaño de la muestra. Las 12 tumbas del *Periodo II* (475-425 a. C.), suponen 0,13 tumbas/año, es decir, un enterramiento cada 4 años. Al *Periodo III* (425-300 a. C.), momento de máxima utilización del cementerio, pertenecen 40 tumbas, lo que supone 0,32 tumbas/año o poco más de una tumba cada 3 años, mientras que en el *Periodo IV* (300-75 a. C.), el número de sepulturas se reduce a 5, por lo que ya solo se realizaría un enterramiento cada 45 años y tras un lapso de más de 150 años, a fines del siglo I y primera mitad del siglo II se producen otros 2 enterramientos, lo que supone un enterramiento cada 25 años. Este uso casi esporádico quizás prosiguiera hasta las 15 tumbas tardorromanas de inhumación fechadas en un lapso de 150 a 200 años de duración según sus ajuares, lo que supone un índice de un fallecimiento cada 10 a 13 años.

En conclusión, la población enterrada en la necrópolis de Pozo Moro debe atribuirse a una familia gentilicia, que viviría en su *fundus* en torno al pozo, sin excluir que pudiera constituir un pequeño *pagus* o aldea (*vid. infra,* § 18.5) que vivió asentada en ese lugar prácticamente durante 1000 años.

Sociedad e ideología

La importancia del monumento y de la necrópolis ibérica de Pozo Moro radica, sin duda, en su contribución al conocimiento de la sociedad ibérica y de la ideología que sustentaba el poder, al constatar la estrecha relación entre ambos aspectos.

La necrópolis de Pozo Moro se inició en el siglo V a. C. tras la construcción del gran monumento funerario turriforme decorado con esculturas y relieves. Desde los primeros estudios, este monumento se atribuyó a un dinasta regio (Almagro-Gorbea 1983a), por lo que la necrópolis surgida en su entorno debía atribuirse a sus sucesores y clientes[13].

La necrópolis ibérica se debió iniciar pocos años después de la construcción del monumento, pero la fecha de su inicio resulta imprecisa, ya que en las tumbas del Periodo o Fase II, *c.* 475-400 a. C., no han aparecido ajuares datados con precisión. Sin embargo, en esa Fase II se construyeron grandes túmulos de tipo principesco (fig. 4.7), que por su importancia y características pudieran atribuirse a los primeros sucesores del dinasta, aunque su carácter mucho menos monumental parece reflejar una profunda crisis, como pudo ser el paso de una dinastía sacra a un sistema dinástico gentilicio (Almagro-Gorbea 1996a, 84 s.). Quizás el túmulo más antiguo sea el 7E-1, de 5,15 por 6,20 m. No se logró localizar su ajuar, lo que impide conocer su fecha, pero a unos 2 m de su esquina SW estaba situada la tumba 8E-2, fechada antes del 450 a. C., lo que permite suponer una cronología similar para este túmulo, que es lógico pensar que sea anterior, por lo que se podría atribuir a la generación inmediatamente posterior a la del constructor del monumento turriforme. A esa misma generación o probablemente ya a la siguiente pudiera atribuirse el gran túmulo escalonado 5F-4, ya situado junto al lado sur del monumento, hecho que evidencia que este ya estaría derrumbado. Este túmulo mide 6,5 m de lado (Alcalá-Zamora 2003, 71 s., fig. 56, lám. 5) y su *bustum* sobre tierra roja se preparó con cuidado asentado directamente a 3 cm sobre el suelo del *bustum* del monumento y del enguijarrado de su *témenos*, lo que confirma que este ya estaba abandonado, pero también parece significativo que su estructura todavía no reutiliza ningún sillar ni elemento del monumento, lo que supone que este estaría en pie o, más bien, que sus restos todavía eran respetados. Este túmulo 5F-4 apareció saqueado, por lo que no se pudo recuperar su ajuar, aunque pudiera pertenecer al mismo una fíbula anular grande con nudo de Hércules en el puente que debe considerarse antigua (Graells *et al*. 2016). Por ello, aunque la cronología del túmulo 5F-4 resulta imprecisa, se podría datar hacia el 450 a. C., por lo que pudo pertenecer a la generación posterior a la del túmulo 7E-1. Por el contrario, los dos grandes túmulos «principescos» restantes ya son menores, de unos 4 m de lado, y están situados al norte del monumento de sillares, lo que hace suponer que ya son posteriores. El 2F-3 también parecía saqueado, lo que impide su datación, que pudiera atribuirse a la segunda mitad del siglo v a. C., mientras que el 3G-1 ya se fecha en la primera mitad del siglo iv a. C., por lo que no se puede excluir que correspondan a los dinastas o *patres familias* de las dos generaciones siguientes. En consecuencia, en la necrópolis de Pozo Moro parece observarse la sucesión en cada generación de una gran tumba de tipo «principesco» (Cuadrado 1968a), que cabe atribuir a su cúspide social. Esta secuencia teóricamente se podría ordenar del siguiente modo: monumento arquitectónico, *c*. 500 a. C.; túmulo 7E-1, *c*. 475 a. C.; túmulo 5F-4, *c*. 450 a. C.; túmulo 2F-3, *c*. 425 a. C.; túmulo 3G-1, *c*. 400-375 a. C.

---

[13] La interpretación de los hallazgos de la necrópolis confirma que en Pozo Moro solo hubo un monumento construido con sillares, lo que excluye especulaciones sobre la existencia en la necrópolis de varios monumentos de sillares (García Cardiel y Olmos 2021, 259 s.; Robles 2023; etc.).

Al margen de que estos túmulos pudieran indicar una continuidad dinástica, la necrópolis evidencia el deseo de enterrarse en el entorno inmediato del monumento, lo que indica que este cementerio era continuidad del monumento turriforme. En este sentido, también es interesante señalar que sobre el gran túmulo «principesco» 5F-4 se documentaron hasta 7 superposiciones de tumbas con armas, hecho que podría indicar la continuidad dinástica durante varias generaciones de la misma estirpe gentilicia, que quizás fuera la de los descendientes del «Señor de Pozo Moro» constructor del monumento.

La estructura gentilicia de la necrópolis la confirma el análisis de la riqueza de las tumbas y de sus ajuares, que reflejan el prestigio y el estatus social de las personas enterradas. La riqueza se ha calculado a partir del número de objetos y de su posible valor según el coste de la materia prima, su lugar de origen, la calidad del trabajo artesanal y el tiempo empleado (Alcalá-Zamora 2003, 191 s., 196 s.).

Pozo Moro es una necrópolis ibérica de escasa riqueza, hecho que parece indicar su pertenencia a una familia, grupo o clan gentilicio de mediano tamaño y poder, al margen del monumento que se atribuye al fundador de la necrópolis. El 50% de las tumbas de Pozo

Moro pueden considerarse pobres, pues contienen menos de tres objetos en el ajuar y sus estructuras tampoco exigían una gran inversión. La media de objetos depositados en el ajuar es en Pozo Moro de 4,6 objetos por tumba, frente a 4,6 en La Senda de Coimbra del Barranco Ancho, 4,8 en Cabecico del Tesoro, 5,1 en la necrópolis de Baza, 8,1 en la del Poblado de Coimbra y 12 en la de El Cigarralejo (Alcalá-Zamora 2003, 195). La misma impresión se desprende de las tumbas que pueden considerarse más ricas, como la 3F-3, *c*. 420 a. C., con un completo juego de vasos áticos para el simposio, y las tumbas con armas 4F-2 y 5F-2, sin duda de guerreros de los siglos III-II a. C., quizás relacionados con el enfrentamiento a Roma. Estas tumbas también serían ricas en otras necrópolis, pero quedarían fuera de las tumbas de elite más importantes. Las tumbas de la Fase 2 ofrecen todas ellas una fíbula de bronce, lo que indica cierta riqueza, y en la Fase III se observa un proceso de mayor isonomía y riqueza (Alcalá-Zamora 2003, 194), pues casi el 50% de las tumbas poseen más de cinco objetos de ajuar. A partir del siglo III a. C. decrece la riqueza y el número de sepulturas, lo que parece indicar el debilitamiento del grupo gentilicio. La causa pudieron ser los conflictos surgidos a partir de fines del siglo IV a. C., quizás por una creciente presión púnica, conflictos reflejados en la destrucción del poblado de La Bastida (Bonet y Vives-Ferrándiz, eds. 2010), pero que pudieron proseguir hasta los enfrentamientos púnicos y romanos en el paso del siglo III al II a. C. Estos hechos pudieran reflejarse en el creciente poder de los *oppida*, como el de *Saltigi*, del que sin duda dependería Pozo Moro. En cualquier caso, tras la conquista romana el uso del cementerio pasó a ser poco más que testimonial y, aunque pudiera proseguir su estructura gentilicia, el antes poderoso clan de Pozo Moro adquirió un carácter cada vez más rural, ya apartado de las elites dominantes.

En consecuencia, las tumbas y ajuares de Pozo Moro, tal como también confirma la evolución de la necrópolis, evidencian que esta perteneció a un grupo gentilicio formado por no más de 8 o 10 personas, que se enterraron durante generaciones por tradición familiar en la necrópolis surgida en torno al monumento turriforme, con una idea de continuidad de claro significado simbólico. Es lógico, por tanto, interpretar que estas gentes serían la familia gentilicia propietaria del *fundus* existente en la hondonada de Pozo Moro, que lo explotarían con sus clientes, aunque no se deba excluir que pudiera constituir un pequeño *pagus* o aldea (*vid. infra*). Ese *fundus* o *pagus* formaría parte del territorio controlado por el *oppidum* de *Saltigi* y, en consecuencia, sus propietarios formarían parte de las elites rectoras del mismo. Estos pequeños grupos gentilicios y sus clientes, establecidos en sus *fundi* familiares, serían el elemento esencial de la sociedad ibérica del Sureste, donde todas las necrópolis ibéricas parecen responder al mismo patrón (Alcala-Zamora 2003, 202-203 y 217), aunque este esquema social resulta menos visible en las grandes necrópolis ibéricas por la acumulación de numerosas sepulturas. Estas familias gentilicias tendrían su *fundus* en torno a un pozo y explotarían con sus clientes el territorio del entorno, como se evidencia en Pozo Moro, donde, además, controlaban las importantes vías pecuarias y de comunicación locales y con la costa del Sureste, con la Celtiberia Meridional, con la Oretania y la Carpetania y con Andalucía Oriental, lo que permitiría aumentar su poder y, explica, en última instancia, la construcción del monumento y la continuidad de la necrópolis.

El análisis del territorio endorreico de las campiñas de Chinchilla de Montearagón en época ibérica confirma este esquema, que constituye un modelo que permite comprender la estructura de la sociedad ibérica. La necrópolis de Pozo Moro, como las de Hoya de Santa Ana, El Tesorico, Casa de Monte, La Cueva, el Llano de la Consolación, el Camino de la Cruz o Los Villares, pertenecerían a pequeños asentamientos gentilicios, fueran *fundi* o *pagi*, dedicados a la explotación del territorio. Es interesante que una y otra forma de hábitat todavía se ha mantenido en las hondonadas endorreicas características de las campiñas de Chinchilla hasta la industrialización del campo y la progresiva despoblación de ese territorio ocurrido a partir de mediados del siglo xx, continuidad que se explica por ser la mejor adaptación humana al medio ambiente de esas pequeñas hondonadas endorreicas. Todavía en la actualidad el término municipal de Chinchilla ofrece un 35% de su población dispersa en ocho «pedanías», entre las que se encuentran las de Horna, Pinilla, Pozo de la Peña y Pozo Bueno, además de 67 «aldeas», denominación dada a las alquerías, una de las cuales es la de Pozo Moro (POU 2006). Y es interesante resaltar dos aspectos. Uno es que estas «pedanías» y «aldeas» se pueden equiparar a *villae rusticae* romanas y a los *pagi* y *fundi* de época prerromana, lo que proporciona una visión muy aproximada de la aparente continuidad del hábitat de la zona desde la Antigüedad, pues responde a un proceso de «larga duración» que ha debido variar poco a lo largo del tiempo. Otro detalle significativo es la frecuencia en esa zona de topónimos alusivos a pozos, como Pozo Moro, Pozo de la Peña, Pozo Bueno, Pozo Cañada, etc., que indican la importancia de los pozos en este territorio endorreico de casi 9000 km^2 que se extiende entre los ríos Júcar al norte, el Mundo al sur, el Vinalopó al este y el Jardín al oeste (fig. 18.2). En los 175 yacimientos conocidos en ese amplio territorio, son frecuentes los topónimos relacionados con el agua (Alcalá-Zamora 2003, 219, fig. 8.12), dato que evidencia la importancia que tendría el control de los pozos en esa zona endorreica, pues es habitual que las necrópolis se asocien a pozos y lagunas. Se ha podido calcular que la distancia media de unos asentamientos a otros era de 6,4 km, lo que supone una hora de marcha, por lo que cada *fundus* controlaría un territorio de unos 20 a 50 km^2 (Alcalá-Zamora 2003, 219). Estos datos permiten reconstruir una estructura agraria dispersa muy semejante a la existente hasta la mecanización del campo (*vid. supra*). Esta estructura socioeconómica puede parecer atomizada, pero es una forma de explotar pequeños territorios por familias que recuerda la documentada en Grecia en las *filés* de la sociedad arcaica del Ática y de Beocia (Bintliff 1994).

También es importante que el sistema gentilicio clientelar fuertemente jerarquizado que reflejan las necrópolis ibéricas del Sureste es idéntico, aunque con formas funerarias algo diferentes, al que ofrecen las necrópolis bastetanas, como la de Galera (Cabré y Motos 1920; Almagro-Gorbea 2008a) o la de Baza (Presedo 1973; *id*. 1982), cuyo sistema clientelar dinástico, probablemente de tipo regio (Almagro-Gorbea 2008a), se plasma en la disposición de las tumbas secundarias en círculos concéntricos en torno a las tumbas de cámara principales (Ruiz *et al*. 1992). El origen de esta estructura gentilicia clientelar, característica de la sociedad ibérica, se relaciona con el rito funerario de cremación y con la presencia ritual de armas en las sepulturas, pues todo ello refleja una ideología heroica gentilicia indoeuropea, sin duda originaria de los Campos de Urnas, con mitos y creencias en un héroe fundador de carácter guerrero, padre y patrono mítico del grupo clientelar (Almagro-Gorbea 2009d; *id*. 2013, 269 s.). Este origen lo confirma el rito de incineración, quizás derivado de las necrópolis de los Campos de Urnas de la Edad del Hierro de tipo Can Canys-Solivella, y también la introducción paralela de tumbas con armas, la nueva urbanística del «poblados cerrado» de casas de medianiles comunes y la llegada del culto al hogar doméstico. Todos estos elementos son originarios de los Campos de Urnas, que constituyen el substrato etnocultural del mundo ibérico septentrional (Almagro-Gorbea 2014), cuya expansión hasta el Sureste contribuyó a conformar la Cultura Ibérica sobre el substrato orientalizante (Almagro-Gorbea *et al*. 2021).

En conclusión, la necrópolis ibérica de Pozo Moro es esencial para interpretar el monumento dentro de la evolución de la sociedad ibérica. Todavía hoy, 50 años después de su excavación, esta necrópolis ibérica es una de las mejor excavadas y estudiadas y, aunque no es muy rica ni numerosa, prácticamente puede considerarse conocida en su totalidad. Su situación, su estructura y su evolución en el tiempo, su relación con las vías de comunicación y su carácter gentilicio han sido fundamentales para conocer la estructura y evolución de la sociedad ibérica. En resúmen de todo lo dicho, la necrópolis de Pozo Moro permite interpretar mejor el monumento y comprender la evolución del grupo gentilicio surgido del personaje que lo construyó, grupo que vivió en su entorno casi durante 1000 años.

5. LOS RESTOS DEL MONUMENTO Y DE SU DESTRUCCIÓN

5.1. Disposición de los sillares aparecidos en la excavación

El análisis de los restos conservados del monumento de Pozo Moro es esencial para comprender cómo se construyó y cómo se produjo el derrumbe del edificio. Los datos de la excavación indican que se desplomó hacia los lados norte y este, siguiendo la inclinación del terreno, por lo que, como ya se ha señalado, los paramentos septentrional y oriental debieron quedar cubiertos por los sillares de las caras oeste y sur. Este hecho explicaría que la mayoría de los sillares hallados en la excavación pertenecen a los lados norte y este, mientras que los del lado oeste y sur debieron quedar en la superficie, lo que hace suponer que serían reutilizados o fueron destruidos por la erosión.

Para comprender mejor las circunstancias del derrumbe es preciso analizar la situación en que aparecieron los sillares y elementos constructivos del monumento, tanto para conocer su posición de caída como para tener en cuenta estos datos al realizar la anastilosis del monumento con la mayor precisión posible.

Como se ha señalado, el basamento del monumento es de forma cuadrada (fig. 5.1), medía 3,65 m de lado y estaba orientado a 112º NM (fig. 3.10A-B, 5.1 y 5.3A-B). Este basamento de sillares apareció dispuesto directamente sobre el suelo de arcilla del *bustum*. Los cuatro lados de la base del monumento estaban formados por sillares de arenisca, perfectamente labrados, conservados *in situ* y también se conservaban *in situ* algunos sillares de la segunda hilada, mientras que, caídos en los lados norte y este, aparecieron numerosos sillares (fig. 5.2, 5.3A-B y 5.6A), algunos de los cuales daban la sensación de estar en la posición en que habían caído, hecho que podía facilitar la reconstrucción. Como el monumento estaba construido con sillares de calcarenita colocados en hiladas superpuestas en disposición pseudoisónoma (*vid. infra*, § 9.3), este hecho facilitaba identificar a qué hilada pertenecía cada sillar a partir de su altura. Además, en cada hilada, de forma alternativa, los sillares de dos lados opuestos cerraban a los sillares de los otros dos lados, lo que en algunos casos permitía precisar la situación exacta que tenía el sillar en su hilada.

La hilada 1, que constituía el basamento conservado *in situ,* medía 39 cm de altura y apareció ligeramente inclinada hacia el sureste (fig. 5.1). Esta primera hilada estaba formada por tres sillares en el lado occidental (PM33, 35 y 36) y tres en la oriental (PM25, 23 y 21), aunque el de su extremo norte estaba movido hacia el interior del monumento. Estos lados cerraban los lados meridional (PM32, 31, 29, 28 y 27) y septentrional (PM16, 17 y 18), aunque este último se había movido y girado al derrumbarse el monumento, pues estaba caído sobre su cara visible, por lo que quedó hacia arriba su cara posterior, la que daba al interior del monumento. Junto a este sillar PM18 en el extremo oriental del lado norte debía estar el sillar PM4, que apareció movido entre la cuadrícula 3D y la 3E a unos 2,5 m de la base del lado norte del monumento y cuya cota de +5 cm indica que estaba caído directamente sobre el suelo, aunque apoyado sobre el sillar PM2 de la hilada 5, por lo que debió haber sido removido del emplazamiento que tenía tras derrumbarse el monumento.

De la hilada 2, que tenía 34 cm de altura, se conservaban 4 sillares *in situ*. El PM34 en el lado occidental (fig. 5.5), el PM30 y el PM26 en el meridional y el PM43 en el lado oriental, aunque este estaba ligeramente movido de su sitio sobre los sillares PM21 y PM23 de la hilada 1, con una cota de +33 cm. A juzgar por su altura, también formarían parte de esta hilada otros ocho sillares. Entre ellos destacan tres o cuatro sillares que mantenían su alineación originaria caídos junto a la base del lado este del monumento, por lo que pudieron haber caído de ese modo al desplomarse el muro oriental hacia el este. De sur a norte, son los sillares PM24, PM41 y PM42, que conservaban seguramente su disposición original a juzgar por sus cotas respectivas de +34, +12 y +35 cm (fig. 5.2). También pertenecería probablemente a la hilada 2 un sillar partido en dos fragmentos, PM47+22, que tenían cotas de +17 y –8 cm, que aparecieron caídos próximos, debajo del león PM50 de la esquina NE del monumento. Igualmente, pudo pertenecer a la hilada 2 el sillar PM40, hallado a una cota de –4 cm. Al lado norte de la hilada 2 puede atribuirse el sillar PM3, hallado a 10 cm de la base del monumento en su lado norte, y el PM8, caído entre las cuadrículas 3D y 3E con una cota +1 cm a 0,80 m del monumento, sillar que debió constituir la esquina oriental del lado norte de la hilada 2. A esa misma hilada 2 del lado norte se debe atribuir el sillar PM13, aparecido entre las cuadrícula 3D y 3E a 0,25 cm de la base del monumento con una cota de –8 cm, mientras que el sillar PM19 apareció caído a una cota de +1 cm sobre el sillar PM18 de la hilada 1, probablemente al derrumbarse hacia el norte el lado septentrional del monumento.

La hilada 3, de 32 cm de alto, está peor conservada y documentada. A esta hilada hay que atribuir el sillar PM14, aparecido sobre los sillares PM23 y PM25 del lado este de la hilada 1 con una cota de +39 cm (fig. 5.1 y 5.2). Sin embargo, su longitud no concuerda con las marcas que ofrecen dichos sillares, pero su altura de 0,316 m indica que pertenecería a la hilada 3 del lado este, probablemente a su parte central. También a la esquina noroccidental de la hilada 3 debe corresponder el sillar PM20, de 0,320 m de altura, caído junto a la base norte del monumento entre los sillares PM18 y PM21 de la hilada 1, próximo a la esquina noreste, con una cota de +19 cm. Igualmente, a esta hilada 3 pudiera atribuirse el pequeño sillar PM37, aparecido bajo el león PM51, sin excluir que sea una pieza desechada procedente del relleno del monumento.

La hilada 4, de 70 cm de altura, estaba formada por cuatro leones dispuestos en las esquinas mirando al este y al oeste, mientras que el espacio intermedio entre los leones lo formaban dos hiladas de sillares de menor altura, las hiladas 4a y 4b. El león de la esquina NW del monumento apareció fragmentado en varios trozos hallados en lugares diversos. Su cabeza, PM54, apareció en la cuadricula 3E, a 1,20 m del basamento norte del monumento, junto al hoyo del que extrajo Juan González Zúñiga la parte superior del cuerpo, PM-X7, al roturar la tierra que había debajo del antiguo majano, mientras que la mitad inferior del león, 5E4, apareció reutilizada en la tumba ibérica 5Einc1. Otro león, PM50, apareció caído con una cota de +34 cm sobre la esquina NE del monumento, en la que estaría situado con el cuerpo visible por el lado norte y la cabeza mirando hacia el este. También aparecieron cerca de sus respectivos ángulos los leones del lado sur, a escasos centímetros del basamento. El león PM51 apareció caído entre las cuadrículas 4E y 4F a una cota de +32 cm junto a la esquina SW del monumento, mientras que su pareja en ese lado meridional, el león PM52, apareció igualmente caído junto a su esquina SE en la cuadrícula 4E con una cota de +20 cm. Es interesante la aparición de los cuatro leones cerca de sus respectivas esquinas, lo que hace suponer que no fueron removidos del lugar de su caída, como

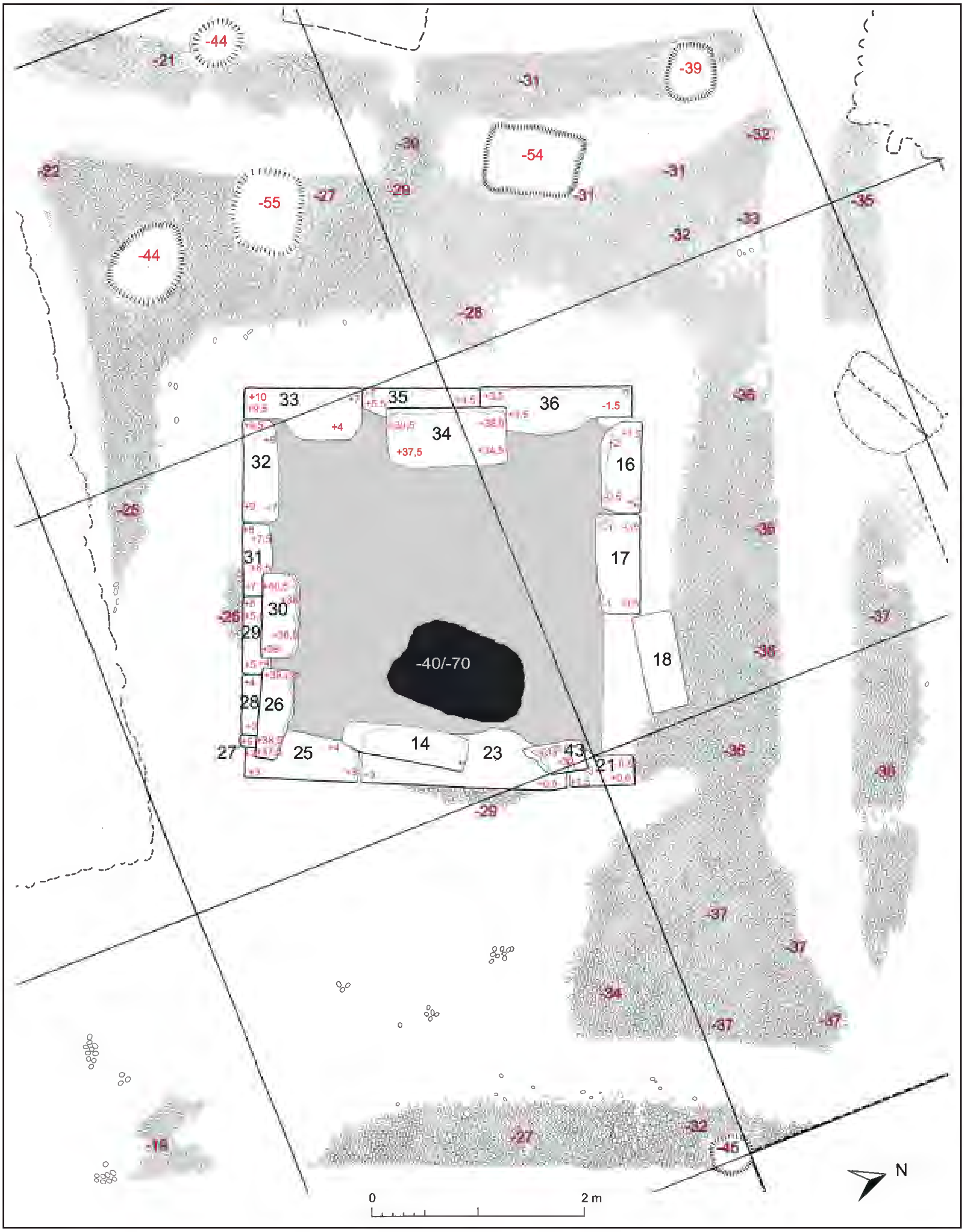

-44
-21
-39
-31
-32
-54
-30
-29
-22
-55
-27
-44
-31
-31
-32
-33
-35
-28
33
+10
+4
35
36
-1.5
34
+37,5
32
16
17
31
30
29
28
26
27
25
14
23
43
21
18
-40/-70
-25
-26
-36
-36
-37
-36
-36
-36
-29
-37
-37
-34
-37
-37
-19
-27
-32
-45
N
0
2 m

Figura 5.1. Planta del *témenos* y del monumento de Pozo Moro (MAG 1973).

resulta evidente en el caso del león PM50. Sin embargo, fragmentos de los leones aparecieron por diversos lugares de la zona excavada. El fragmento de cabeza PM60 apareció bajo el león PM51. El fragmento PM59, que corresponde a las patas delanteras de un león, se halló en la cuadrícula E3, a una cota de +3 cm entre cenizas, por lo que probablemente se reutilizó en el *bustum* de una tumba ibérica, a 3,60 m de la esquina NW del monumento. Más difícil resulta identificar los sillares de las hiladas 4a y 4b, que cerraban los espacios entre los leones. A la parte central de la hilada 4a se pudiera atribuir el sillar PM22+PM47, cuyos fragmentos aparecieron bajo el león de la esquina NE, aunque por su altura de +33 cm se ha incluido en la reconstrucción del monumento entre los sillares de la hilada 2.

La hilada 5 se identifica bien por su altura de 0,53/0,55 cm y por ofrecer marcas en forma de X. A esta hilada 5 se atribuyen los sillares PM2, PM7, PM10, PM68, PM72+PM74 y 5D4. El sillar PM10, caído junto a la esquina noreste del monumento entre las cuadrículas 3D y 4D con una cota de +19 cm, debe proceder de esa esquina noreste de la hilada 5 del lado norte. El sillar PM7 apareció caído cerca de la base del monumento en su lado norte entre las cuadrículas 3D y 3E a una cota de +29 cm, por lo que debía ocupar el centro del lado norte de la hilada 6. El sillar PM2 se halló entre las cuadrículas 3D y 3E a 2,5 m de la base del lado norte monumento con una cota de −1 cm. Este sillar correspondería a la esquina noroeste del monumento, visible en las fachadas norte y oeste, mientras que el sillar PM68 apareció en la cuadrícula 4D a una cota de +20 cm, por lo que debía formar parte de la fachada oriental. Finalmente, el sillar PM72+PM74 estaba roto en dos fragmentos probablemente al caer, que fueron hallados próximos en la cuadrícula 4D a 1 m aproximadamente del lado este del monumento, con cotas de −13 (PM72) y +4 (PM74), por lo que este sillar correspondería al lado este de la hilada 5 como evidencia su marca en X.

La hilada 6, de 0,60 m de altura, constituye uno de los elementos arquitectónicos más característicos del monumento, pues era un gran friso con relieves mitológicos, aunque los ortostatos correspondientes al mismo aparecieron bastante fragmentados y dispersos por toda la excavación. El sillar PM53, decorado con una figura alada sentada en un *diphros* se halló en la cuadrícula 3E en una cota de +8 cm caído hacia el lado norte cerca de la esquina NW del monumento, aunque originariamente debió ocupar el centro de la fachada occidental. A esta misma escena se ha supuesto que pertenece el fragmento de cabeza con peinado hathórico PM44, aunque fue hallado en la parte oriental del monumento cerca del sillar PM43, perteneciente a la hilada 2 del lado este. Lo mismo ocurre con el fragmento de sillar PM49, con un bajorrelieve de 0,18 m de alto con otra parte de cabeza femenina de tipo hathórico y una flor de loto, hallado en la cuadrícula 4D a 1,25 m del lado oriental de la base del monumento. También los fragmentos 4E8 y 4E8a, hallados al sureste del monumento, pudieron pertenecer al relieve con la figura hathórica. A esa misma escena del sillar PM53 pertenecen el fragmento PM62, con un ave, que apareció en la cuadrícula 3D bajo el sillar con moldura PM57, a unos 2,40 m de la esquina NE del monumento y a unos 4 m del fragmento principal, mientras que otro fragmento de bajorrelieve con peinado hathórico, PM2E1, apareció rodado en el borde de la cuadrícula 2E a 6 m del monumento y a 4 m del fragmento principal, PM53, al que también pertenecía el fragmento PM63, con parte de las alas de la diosa, recogido en superficie. Otro sillar importante es el PM45, hallado entre las cuadrículas 4E y 4D, con una cota de +51 cm. Es un ortostato de esquina que ofrece por una cara un banquete mítico infernal y por la otra un *Smiting God*. Apareció a 20 cm de la base oriental del monumento paralelo a los sillares PM24, PM41 y PM42, caído sobre el sillar PM41 y cubierto, a su vez, por el PM24. Su situación aproximadamente a 1 m del ángulo SE del monumento indica que corresponde a su esquina sureste. El ángulo opuesto de ese lado oriental del friso parece ser el fragmento PM48; es un sillar con dos caras con bajorrelieves que apareció en la cuadrícula

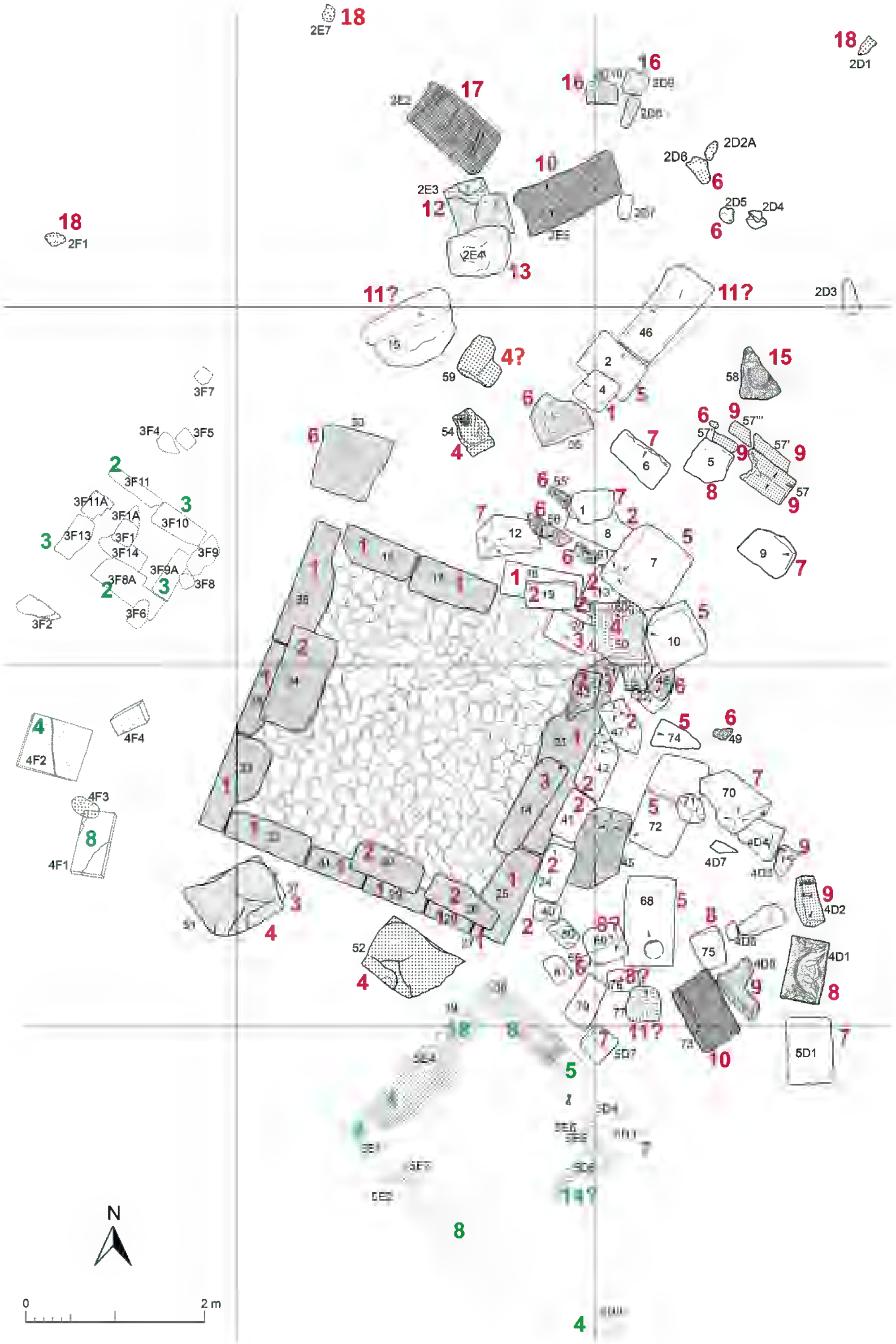

18
2E7
18
2D1
16
16
17
2E2
10
2D2A
2D6
6
2E3
12
2D5
2D4
6
18
2F1
2E4
13
11?
11?
2D3
46
15
4?
59
2
15
58
3F7
4
5
6
3F4
3F5
33
1
6
9
57'''
54
4
56
7
57
57'
9
2
5
9
6
3F11
3F11A
3
3F1A
3F10
3
3F13
3F1
3F14
3F9
3F9A
3F8A
3F8
2
3
3F6
3F2
8
57
9
5
12
7
9
7
1
10
4
4F2
4F4
4F3
8
4F1
70
72
74
49
68
75
4D7
4D2
4D1
8
51
52
4
4
10
5D1
7
11?
18
8
5
14?
8
4
N
0
2 m

Figura 5.2. Planta del monumento de Pozo Moro con los sillares derrumbados hacia el lado este y el lado norte. Los números rojos indican las hiladas a las que pertenecen los sillares y los números verdes, los sillares reutilizados en tumbas ibéricas (MAG 1973).

4D, en la cota +6 cm, caído a unos 0,25 cm de la esquina NE del monumento, a la que debe corresponder. El tercer sillar con bajorrelieves estaba partido en seis fragmentos PM55 + PM55' + PM56 + PM61 + PM60 + PM62, pertenecientes a una escena con un personaje con casco y grebas que avanza hacia la izquierda entre rugidos de seres monstruosos llevando un árbol con pájaros. Estos fragmentos aparecieron dispersos por la parte oriental de la cuadrícula 3E al norte del basamento: PM55 (fragmento con el árbol), a 1,60 m del basamento norte; PM55' (parte superior del árbol) a 1,20 m del mismo; PM56 (piernas del héroe), a 75 cm; PM 61 (cabeza del héroe ante un monstruo), a 50 cm. Otros fragmentos de sillares del friso con bajorrelieves aparecieron en la parte septentrional de la cuadrícula 4D, entre los sillares caídos en el lado oriental del monumento. Son los fragmentos PM65, PM66 y PM67 y más fragmentos de bajorrelieves de la hilada 6 se hallaron en la cuadrícula 4E entre los sillares caídos cerca de la esquina SE del monumento, como los fragmentos PM4E4, 4E5 y 4E6. Finalmente, también se hallaron algunos fragmentos atribuibles al friso de la hilada 6 entre las piedras del majano, como un fragmento con tres cabezas de tipo *Hydra* PM X-3 y otro con una escena de hierogamia PM X-4.

La hilada 7, de 0,48 cm de altura, estaba situada encima del friso con bajorrelieves, alguno de cuyos sillares ofrecía una marca similar a un tridente o al signo ibérico *ti* tumbado. Hacia el lado norte del monumento apareció caído a ±1 m de la base el sillar PM1, entre las cuadrículas 3D y 3E, con una cota de +58 cm sobre el sillar PM8 de la hilada 2, pero estaba removido y apareció en posición vertical al haber sido desplazado por las labores agrícolas, aunque probablemente debía formar la esquina NE de la hilada 7. En la cuadrícula 3D, a una cota de +4 cm, apareció el sillar PM9, caído a ±1,5 m de la esquina NE de la base del monumento, por lo que debió pertenecer a la parte central del lado norte. Otro sillar de esta hilada es el PM6+PM12, que apareció roto en dos fragmentos; el PM6 en la cuadrícula 3D quedaba a 200 cm de la base del monumento con una cota +1 cm, mientras que el PM12, apareció en la cuadrícula 3E a 1,00 m del anterior y a 1,7 m del lado norte monumento, en la cota +2cm, por lo que debía pertenecer a ese lado norte. En la cuadrícula 4D se hallaba el sillar PM70, caído a 1,60 m del centro del lado este del monumento sobre el sillar PM72 de la hilada 5 del lado este y el fragmento PM4D4, de ubicación desconocida en el monumento, aunque debió pertenecer a su lado oriental. Ya en la cuadrícula 5D apareció el sillar PM5D1 en la cota +33 cm a 2,60 m al SE, cuyas aristas de la cara superior e inferior forman un ángulo obtuso, aunque su altura de 48,5 cm permite suponer que también perteneciera a la hilada 7. Finalmente, a 1,5 m de este último sillar y a 1 m de distancia de la esquina SE apareció el sillar PM5D7 entre la cuadricula 5D y la 5E, en la cota +12 cm, cuya altura de 48,5 cm también permite atribuirlo a la hilada 7 del monumento.

Los sillares identificados de la hilada 8, de 44 cm de altura, son escasos. El PM5 apareció en la cuadrícula 3D, caído a 2 m de la esquina NE del monumento, con la cota +58 cm, por lo que debió pertenecer al hastial septentrional del monumento, como el sillar PM11, roto y removido, aparecido en la parte central del lado norte. El sillar PM75, apareció en la cuadrícula 4D, en la cota +18 cm; tenía una fina línea incisa desde el ángulo superior izquierdo al inferior derecho y su altura de 0,45 m permite suponer que pertenecía a la hilada 8. Finalmente, por su altura de 0,43/0,44 cm, formaría parte de esta hilada el sillar PM4D1 con un jabalí bifronte enfrentado a dos anguipedes en bajorrelieve. Apareció al sureste de la cuadrícula 4D, en la cota +12 cm, a 2,40 m del lado este del monumento, lo que parece confirmar que debió pertenecer a la hilada 8 del monumento, sin excluir la posibilidad más remota de que perteneciera a la hilada 14 del cuerpo superior, en cualquier caso, siempre situado en el centro del lado este, entre cuyos sillares caídos apareció.

La hilada 9, de 22 cm de alto, correspondía a una moldura que debía constituir el baquetón de la gola del cuerpo inferior del monumento. A esta moldura pertenecía el sillar PM57 hallado en la cuadrícula D3 a 2,20 m de la esquina NE del basamento, roto en varios fragmentos (PM57′, PM57′′, PM57′′′). Otros tres fragmentos de sillar, PM4D2+4D3+4D5, aparecieron en la cuadricula 4D separados entre sí 15 cm y con cotas de +7 y +5 cm, a 2 y 2,40 m del centro del lado este del monumento, por lo que pudieron pertenecer probablemente al ángulo SE de esta hilada 9. Ya más alejado quedaba el sillar PM2D10 con una moldura sogueada con una mano, aparecido en la cuadrícula 2D, cota +28 cm, a 5,40 m del lado norte del basamento, por lo que correspondería al centro de ese lado septentrional del monumento, pero, probablemente, pertenecería al baquetón de la gola B, que corresponde al cuerpo superior (*vid. infra*).

La hilada 10 estaba constituida por los sillares de la gola A, de 0,51 cm de altura, que remataba el primer cuerpo del monumento. A esta hilada pertenecía el sillar PM73, hallado en la cuadrícula 4D a 2,00 m de la esquina SE del monumento con una cota de +30 cm, por lo que debió pertenecer al lado oriental, mientras que el sillar PM2E5, aparecido en la cuadrícula 2E a 3,60 m de la esquina NW, con una cota de +12 cm y con numerosas huellas de la reja del arado, es un sillar que pudo corresponder a la esquina NW de la gola del monumento.

La gola A de la hilada 10 constituía el remate del primer cuerpo del monumento, que es la parte de la que más elementos se han conservado. A partir de esa hilada 10 los restos conservados son escasos y más inciertos, pues, por una parte, apenas han aparecido uno o dos sillares de sus hipotéticas hiladas y por otra resulta difícil precisar su disposición en el monumento, pues la mayoría de estos sillares no aparecieron tal como habían caído, sino en posiciones secundarias, bien reutilizados en tumbas de la necrópolis ibérica o incluso entre las piedras del majano, ya que incluso los pocos sillares de la hilada 10 encontrados en el lugar en que cayeron estaban alejados de la base del monumento, probablemente por haber caído desde mayor altura.

En las primeras reconstrucciones del monumento, de forma hipotética, a esta hilada se atribuyó el sillar PM-5E5, reutilizado en una tumba ibérica, y otro fragmento aparecido a gran distancia de la base del monumento, por lo que su ubicación en el monumento es desconocida por falta de datos fiables. Este sillar ofrece un amplio entrante rectangular a lo largo de su cara frontal, entre un ancho filete inferior y otro más estrecho superior, y mide 32 cm (*c*. 1 pie) de alto, altura que permitirían atribuirlo a la hilada 11 (*vid. supra*), aunque en la primera reconstrucción del monumento estos silares se colocaron en una teórica hilada 16, situada bajo la gola del cuerpo superior.

La hilada 11 es prácticamente desconocida, pero apoya su existencia el que sería necesaria como basamento de la hilada 12, formada por leones de esquina, por lo que constituiría el arranque del segundo cuerpo del monumento, aunque se desconoce su altura y, por tanto, qué sillares la formaban. De forma hipotética, se podría atribuir a la hilada 11 el sillar PM-5E5 de 32 cm (*c*. 1 pie) de alto, con un amplio entrante rectangular, reutilizado en una tumba ibérica y otros fragmentos similares, aparecidos alejados de la base del monumento y en el majano (*vid. infra*, § 10.4), que en las primeras reconstrucciones del monumento se colocaron bajo la gola del cuerpo superior (fig. 3.15A, fig. 10.10A-C), aunque su ubicación es desconocida.

A la hilada 12 pertenece el león PM2E3, de 0,655 cm de altura, del que se conserva la parte trasera con un realce sobre el lomo para asentar el sillar que iría sobrepuesto; se halló en la cuadrícula 2E con una cota de +3 cm. Estaba caído a más de 4 m del ángulo NW del monumento, por lo que debió estar colocado en esa esquina del cuerpo superior. Apareció junto a los sillares PM2E2 (gola B), PM2E5 (gola A) y PM2E4 (sillar) y PM2E6 (sillar con mortaja para grapa) y a 1,5 m de los elementos de baquetón PM2D9 (moldura con sogueado) y PM2D10 (moldura con mano), lo que indica que todos estos elementos constituyen prácticamente los únicos restos conservados *in situ* del cuerpo superior.

La hilada 13 debía ser una hilada de sillares planos situada sobre los leones de la hilada infrapuesta, según el sistema constructivo que ofrece el cuerpo inferior. A esta hilada 13 se ha atribuido el sillar PM2E4, un ortostato hallado en la cuadrícula 2E a 2,50 m con una cota de −1, cuya altura de 0,55 m permite atribuirlo a esta hilada, como confirmaría su citada asociación a los sillares PM2E2, PM2E3 y PM2E5, pertenecientes a la gola A y al cuerpo superior del monumento.

Más dificultades plantean las hiladas 14 y 15, de las que no se ha podido identificar ningún sillar conservado en su lugar de caída, ya que el único sillar atribuido a una supuesta moldura de la hilada 15 apareció entre las piedras del majano, por lo que no hay ningún dato sobre su ubicación en el monumento. Sin embargo, según la reconstrucción hipotética de este cuerpo superior del monumento, debe corresponder al mismo, en consecuencia a estas hiladas centrales, el sillar de esquina PM SN-6, con una escultura de centauro procedente del majano que mide más de 54 cm de altura (*vid. infra*, § 15D), y también el sillar PM X-1 con un brazo armado con una espada sobre la parte posterior de un équido, de 60 cm de altura, que igualmente procede del majano (*vid. infra*, § 15C). Estos relieves, hipotéticamente, corresponderían a dos caras distintas del monumento, uno a la entrada a la cámara y otro al principal friso decorativo del segundo cuerpo.

A la hilada 15 se ha atribuido, también de forma hipotética, el sillar PM58, que ofrece la parte posterior de un monstruo marino o tritón en alto relieve (*vid. infra*, § 15B), sillar hallado en la cuadrícula D3 a 3 m de la esquina NE del monumento con una cota de +4 cm. Está incompleto, pero mediría más de 0,38 m de altura y se ha supuesto que pudo ocupar la parte central de la hilada 16 del lado norte del monumento, pues a 1,5 m de este fragmento, ya en la cuadrícula E3, apareció otro fragmento menor con una aleta de esta figura (PM 2E2a), lo que confirma la dirección del desplome de este lado del monumento.

La hilada 16 corresponde a la moldura con sogueado del baquetón de la gola B, que remataría el cuerpo superior del monumento. A esta moldura sogueada de sección semicircular de 17 cm de altura se atribuye el sillar PM2D9, hallado en la cuadrícula 2D, a 4,60 m del centro de la cara norte del monumento, con una cota de +32 cm, y el fragmento PM2D10 con una mano sobre la moldura, por lo que son los restos del monumento caídos a mayor distancia de la base del mismo, lo que parece confirmar su pertenencia a esa hilada 16.

La hilada 17 corresponde a la gola B, de 0,53 cm de altura, que remataba el cuerpo superior del monumento. A esta hilada pertenecía el sillar de esquina de gola PM2E2, de solo 2,5 cm de vuelo, lo que lo diferencia de la gola A de la hilada 10. Este sillar apareció caído en la cuadrícula 2E a 3,30 m del centro de la cara norte del monumento con una cota de ±0 cm, bastante deteriorado por rejas de arado cuyas huellas eran muy marcadas, pero se hallaba junto a los sillares PM2E2, PM2E3 y PM2E4, que corresponden a los únicos restos del cuerpo superior del monumento conservados *in situ* tras su derrumbe.

Las hiladas superiores, que formarían la coronación del monumento, están mucho peor documentadas (*vid. infra*, § 10.3). La hilada 18 debe considerarse que sería el remate, verosímilmente piramidal o apiramidado, que coronaría el monumento, por lo que a ella se ha atribuido el sillar PM39, por ofrecer un triple escalonamiento, aunque este sillar apareció reutilizado en la tumba 5Einc1+5, de modo que su pertenencia a la hilada 18 no pasa de ser una hipótesis, como ocurre con el sillar similar 3F11a, reutilizado en la tumba ibérica 3Finc8.

También es hipotética la existencia de una posible hilada 19, que constituiría la cumbre del remate piramidal del monumento, ya que no han aparecido elementos suficientes para documentarla entre los restos caídos al producirse el derrumbe (*vid. infra*, § 10.3).

5.2. Los sillares como evidencia del derrumbe del monumento

El análisis del lugar y de la posición en que aparecieron caídos los sillares proporciona una visión de conjunto de cómo quedó el monumento al derrumbarse cada uno de sus lados o paramentos. En esta visión de conjunto destacan varios aspectos de interés. En primer lugar, hay que señalar la concentración de sillares caídos hacia el lado este y el lado norte, mientras que prácticamente faltan los sillares de los lados opuestos, oeste y sur, donde en gran medida han aparecido sillares reutilizados en tumbas ibéricas muy posteriores, con la excepción de los leones PM51 y PM52, correspondientes a las esquinas SW y SE, que aparecieron caídos al pie de las mismas.

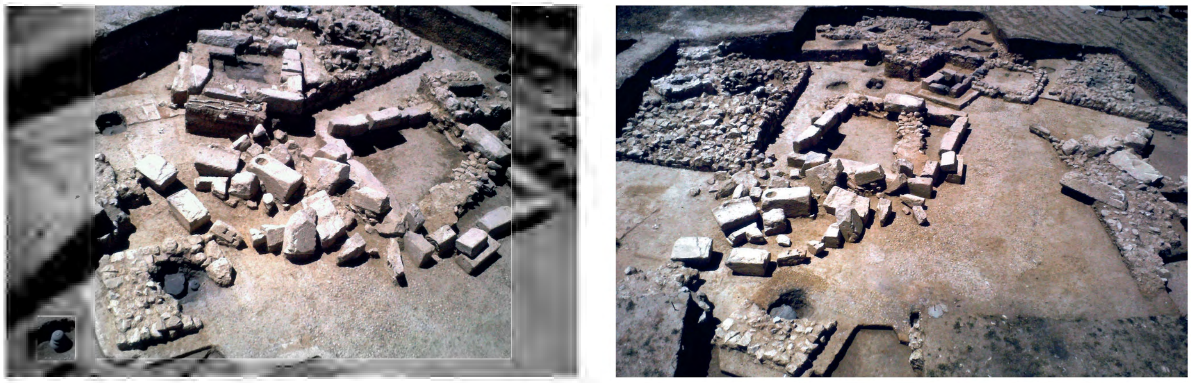
Un segundo detalle de interés es que en las cuatro esquinas del monumento aparecieron cuatro leones, los ya citados PM51 y PM52, el PM50 de la esquina NE y el PM54+X7 de la esquina NW, aunque este estaba a 1,50 m al noreste de la esquina correspondiente y la parte inferior de su cuerpo, PM5E4, apareció reutilizada en la tumba ibérica 5Einc1+5. Este hecho indica que los leones de las esquinas del monumento quedaron prácticamente en el lugar donde debieron caer, sin ser movidos de ese emplazamiento, por lo que, en principio, cabría suponer que lo mismo debió ocurrir con los restantes sillares que no fueron reutilizados.

Una tercera circunstancia a valorar es que los sillares caídos en los lados norte y este ofrecen, por lo general, una clara relación entre la distancia que existe desde su lugar de hallazgo hasta la base del monumento y su presumible ubicación en las sucesivas hiladas del mismo. Por ejemplo, los sillares PM22, PM47, PM42, PM41, PM24 y PM40, correspondientes a la hilada 2 del lado este, aparecieron prácticamente caídos al pie del monumento, confirmando que toda la hilada 2 se había desplomado hacia ese lado. A su vez, los sillares del baquetón del monumento, PM57 y PM4D2+4D3 y 4D.5, y los de la gola, como el PM73 y el PM2E5, correspondientes a las hiladas 9 y 10, así como los del segundo cuerpo del monumento, como el león PM2E3, el baquetón PM2D9 y PM2D10 y la gola PM2E2, correspondientes a las hiladas 12, 17 y 18, son los restos que aparecieron más alejados de la base, dato que, de nuevo, indica la forma en que se produjo el derrumbe de esta construcción.

Otro hecho que merece ser resaltado es que entre el derrumbe de lado norte y el derrumbe del lado este quedaba un espacio aparentemente libre de sillares (fig. 5.2 y 5.3B). En la parte noreste de la cuadrícula 4D y en la este de la cuadrícula 3D no aparecieron sillares, como tampoco en las cuadriculas 2C, 3C y 4C. Este hecho permite conjeturar que el paramento norte del monumento se desplomó hacia el lado septentrional y el paramento este hacia el oriental, lo que explica que entre ambas zonas de caída quedara esa zona prácticamente vacía de sillares.

En consecuencia, si el monumento se derrumbó al desplomarse sus paramentos septentrional y oriental hacia el norte y el este respectivamente, cabría suponer que en la misma dirección se desplomaran los paramentos occidental y meridional. Sin embargo, a excepción de los leones PM51 y PM52 y del pequeño sillar PM37, aparecido bajo el león PM51, apenas han aparecido en esas zonas sillares conservados en la posición en que habrían caído, lo que parece indicar que quedarían en superficie y serían reutilizados o destruidos por la erosión, como se ha indicado.

Hay que señalar otros dos aspectos de interés. Uno es que los sillares señalados son los mejor conservados y, en consecuencia, los que ofrecen mayor interés para el estudio y la reconstrucción del monumento, pero se debe tener en cuenta que entre ellos aparecían numerosos fragmentos cuya ubicación en el monumento no es posible conocer dado su pequeño tamaño. Igualmente, también es importante valorar que los bloques derrumbados aparecían entre una masa formada por numerosas piedras naturales mezcladas con tierra arcillosa, que debía proceder del relleno del interior del monumento, que se debió derramar al exterior al derrumbarse los paramentos que la



A

B

5.3 A, El monumento de Pozo Moro con los sillares del derrumbe desde el noreste. B, El monumento desde el este (fotos: MAG 1973).

contenían. Este relleno era particularmente visible en las cuadrículas 3D y 4D (fig. 5.6A-B), pero también se advertían restos del mismo tipo de relleno junto a la esquina SW del basamento (fig. 5.7) y por su lado occidental, donde este relleno de tierra y piedras apareció caído sobre el suelo y los guijarros del *témenos* y sobre los sillares PM32 y PM33 de la hilada 1. También restos del relleno aparecieron junto a la parte central del lado oeste (fig. 6.5B) y era bien visible entre los sillares de la parte superior de la construcción aparecidos en las cuadrículas 2D y 2E (fig. 5.3B).

Restos del lado este

El análisis de los sillares caídos hacia el lado este evidencia que el paramento correspondiente a ese lado es el que estaba mejor conservado tras su caída y, por tanto, es el que ofrecía datos más interesantes para comprender el derrumbe y la estructura originaria del monumento.

Los sillares de la *hilada 2* de ese lado este, PM22, 47, 42, 41, 24 y 40, estaban caídos al pie del monumento (fig. 5,4B), adosados a los de la hilada 1, sobre la que quedaron al caer. Lo mismo puede decirse del sillar PM14, correspondiente a la *hilada 3*, que debió desplomarse directamente sobre la hilada 1 al saltar de su emplazamiento en la hilada 2, mientras que otro sillar de esa hilada 3, el PM20, apareció bajo el león de la esquina NE, PM50. En este lado oriental, los leones de la *hilada 4* eran el PM50, de la esquina NE, y el PM52, de la esquina SE. Este último apareció caído en el suelo y aislado, frente al PM50 que estaba sobre la esquina del monumento junto a dos sillares de la hilada superpuesta, la *hilada 5*, el sillar PM7 y el PM10, ambos caídos junto a esa esquina NE del monumento, mientras que los sillares PM74+72 y PM68 estaban caídos hacia el este a una distancia de entre 0,80 y 1 m.

Sin embargo, en la *hilada 6*, el sillar PM45 de la esquina SE, con la escena de banquete, y el PM48 de la esquina NE, que parece ser el lado opuesto de la escena anterior, aparecieron caídos más cerca del monumento, a menos de 0,50 m, lo que rompe la correlación señalada entre la altura de cada hilada del monumento y la distancia a la base de los sillares que las forman. Esta norma la cumplen no solo esos sillares, sino también diversos fragmentos identificados en las cuadrículas D4 y E4, lo que hizo suponer en la primera reconstrucción del monumento que la hilada 6 iría dispuesta directamente sobre los leones de esquina, hipótesis que, sin embargo, se ha desestimado posteriormente por razones constructivas y visuales (*vid. infra,* § 10.3).

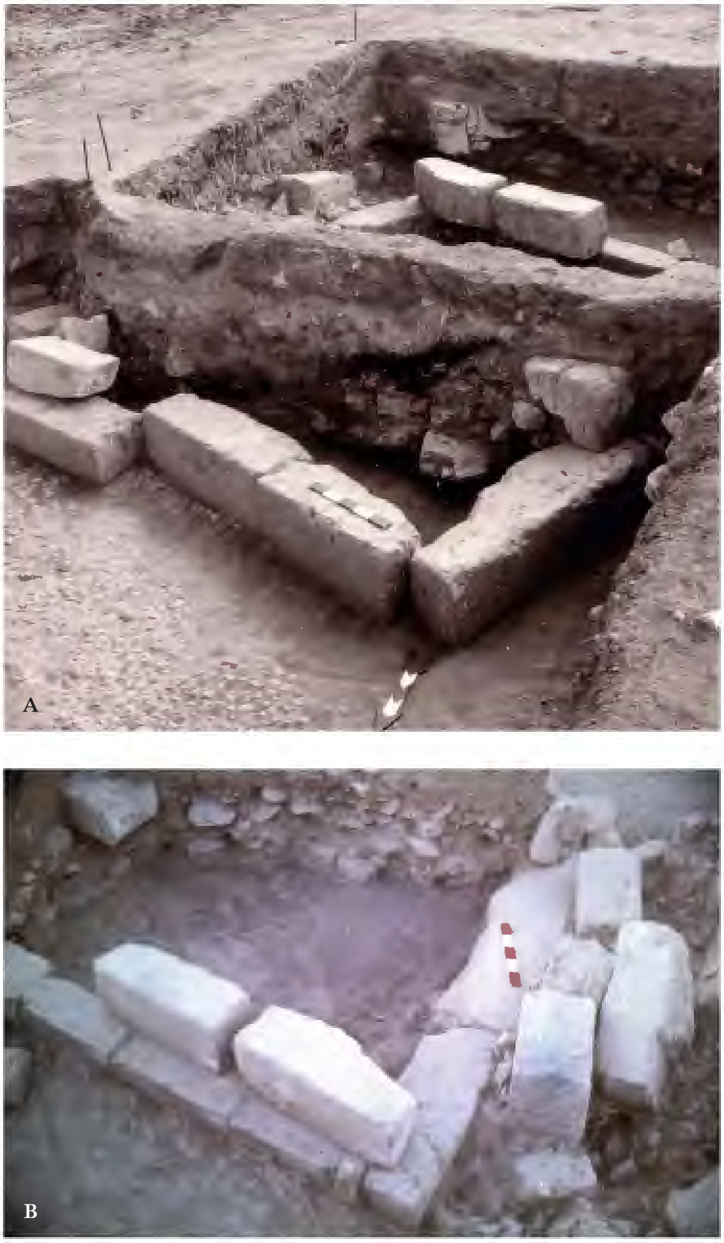


Figura 5.4. A, Sillares movidos de la hilada 1 del lado norte del monumento de Pozo Moro. B, Sillares de la hilada 2 del lado este del monumento caídos junto al lado este (fotos: MAG 1973).

También en esa zona de la cuadrícula 4D aparecieron diversos fragmentos del bajorrelieve de la hilada 6, PM65, PM66 y PM67. Más sorprendente es que también en esa zona de la cuadrícula 4D aparecieron fragmentos del bajorrelieve que se supone decoraba el paramento occidental, pues parece que formarían parte del ortostato PM53, que apareció junto a la esquina NW del monumento. Son el fragmento PM44, con una cabeza con peinado hathórico, hallado próximo al sillar PM43, y el fragmento PM49, con una flor de loto, caído a 1,25 m de la base oriental del monumento, y también pertenecerían a esa escena del bajorrelieve con la cabeza de Hathor los fragmentos 4E8 y 4E8a, todos ellos de pequeño tamaño, aparecidos en la cuadrícula 4E. Complementan estos hallazgos del bajorrelieve de la hilada 6 algunos fragmentos aparecidos en el ángulo SE de la cuadrícula E4, como los fragmentos PM4E4 y PM4E6, además del PM4E1 con una moldura decorada con una roseta en relieve (*vid. infra*, § 15G-1).

Los sillares de las hiladas superiores quedaban ya claramente más alejados de la base del monumento. Los sillares de la *hilada 7* PM70 y PM5D1, aparecieron respectivamente a 2,60 m y 3,20 m del basamento. Entre ellos se hallaron diversos sillares de la *hilada 8*, como el PM75, aparecido a 1,50 m del basamento; los sillares PM4D5, PM4D2 y PM4D3, caídos a unos 2 m del basamento, pertenecían a la moldura de la *hilada 9*, que era el baquetón de la gola de la *hilada 10*, cuyo sillar PM73 apareció caído a 2 m de la esquina SE del monumento, junto al sillar con moldura sogueada PM4D5 ya citado. Finalmente, el sillar PM4D1 con el bajorrelieve del jabalí enfrentado a dos anguipedes, a juzgar por su estructura y su altura, se supone que pudo ocupar el centro de la hilada 8 del cuerpo inferior. Este sillar PM4D1, junto al PM5D1 ya citado, situado a su lado, eran los últimos sillares del derrumbe, pues en la cuadrícula 4C no apareció ningún sillar, por lo que la cuadrícula 5C no se llegó a excavar.

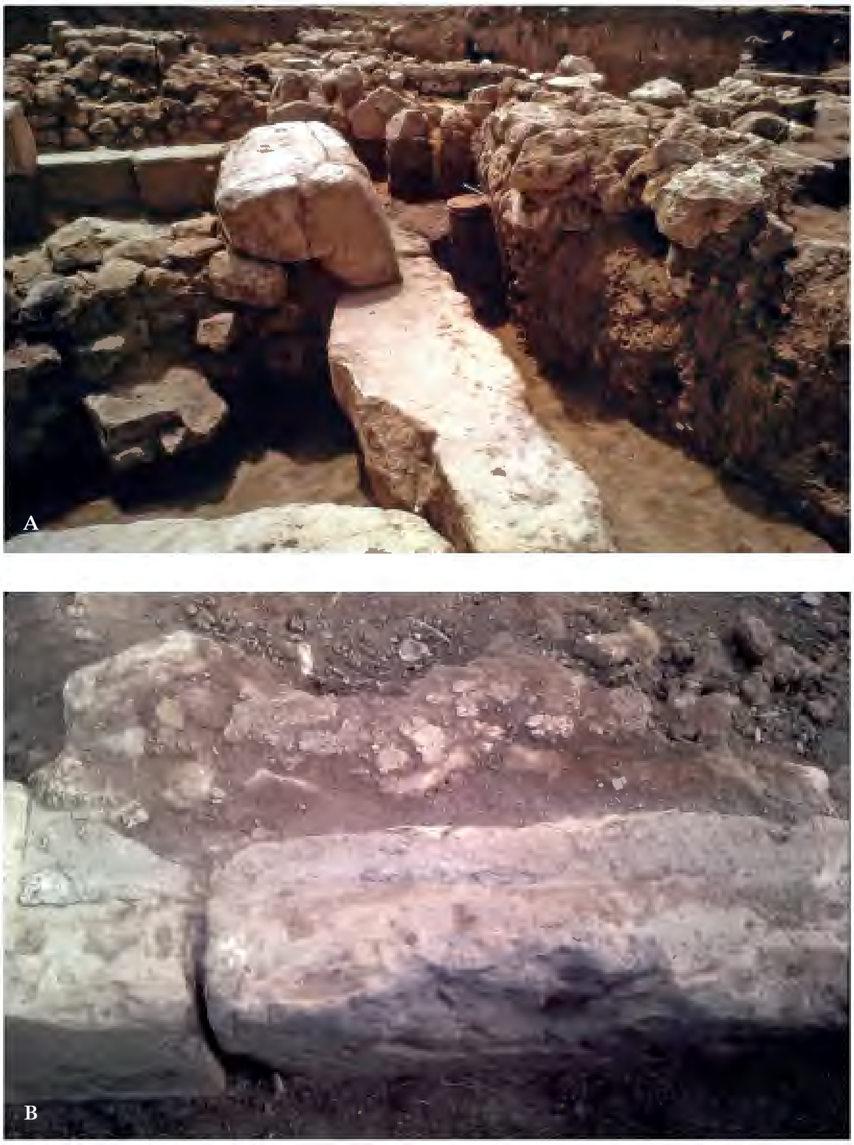


Figura 5.5. A, Sillar PM34 de la hilada 2 del lado oeste sobre el relleno del interior del monumento. B, Huellas de la hilada 2 aparecidas bajo el sillar PM34 (fotos: MAG 1973).

Es interesante señalar que los sillares del lado este, en especial en las cuadrículas 3D y 4D, aparecían entre tierra arcillosa con numerosas piedras naturales, que cabe atribuir al relleno del interior del monumento, que debió desparramarse al exterior tras su derrumbe (fig. 5.6).

Restos del lado norte

También el análisis de los sillares caídos hacia el lado norte permitió observar que conservaban una evidente relación entre la distancia desde la base del monumento a la que habían caído y su ubicación en la estructura originaria del monumento, aunque estaban más alterados y no tan bien conservados como los del lado este.

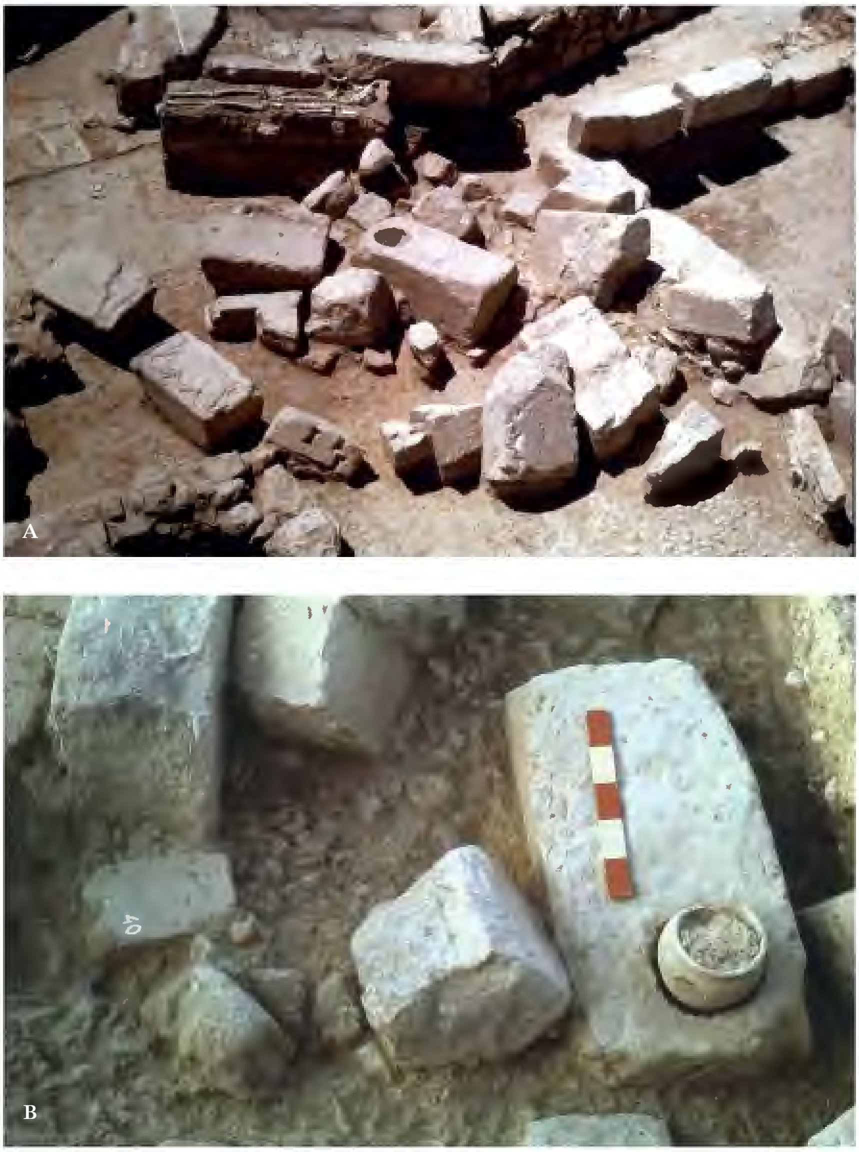


Figura 5.6. A, Sillares caídos del paramento oriental del monumento entre una masa de tierra y piedras B, Detalle del relleno interior de piedras y tierra aparecido entre los sillares caídos (fotos: MAG 1973).

Ya se ha comentado que la *hilada 1* debió agrietarse y moverse ±10 cm hacia el exterior y el sillar PM18 de esta hilada fue totalmente desplazado (fig. 5,4A), quedando superpuesto el sillar PM19, de la *hilada 2*, igualmente desplazado, como los sillares PM3 y PM13, aparecidos junto a la esquina NE bajo el león PM50 de la hilada 4, y el sillar PM8, aparecido bajo los sillares PM7 y PM1 de las hiladas 5 y 7. A su vez, el sillar PM4 perteneciente a esta hilada 1 apareció entre las cuadrículas 3D y 3E superpuesto al sillar PM2 de la hilada 5, desplazado 2,5 m del lado norte de la base del monumento, que constituía su ubicación originaria, por lo que debió ser removido de su emplazamiento tras el derrumbe del monumento. En el lugar teórico de este sillar removido de la hilada 1 apareció el sillar PM20, el único sillar identificado del lado septentrional de la *hilada 3*.

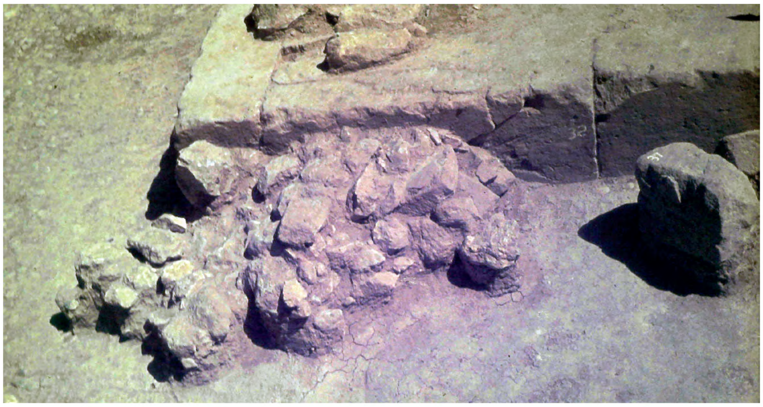


Figura 5.7. Tierra y piedras del interior del monumento caídas en la esquina SW junto a los sillares PM32 y PM33 (foto: MAG 1973).

El león de la esquina NE de la *hilada 4* apareció caído a plomo bajo el lugar en que estaría colocado en el monumento, mientras el león de la esquina NW estaba roto en diversos fragmentos: su cabeza, PM54, apareció en la cuadrícula 3E, a 1,20 m del basamento norte del monumento y el resto de la parte superior del cuerpo, fragmento PM-X7, fue extraído por Juan González Zúñiga al roturar la tierra que había debajo del antiguo majano, mientras que la mitad inferior de este león, el fragmento PM5E4, apareció reutilizada en la tumba ibérica 5Einc1. A la *hilada 5* del paramento septentrional pudieran pertenecer los sillares ya citados PM7 y, con más dudas, el PM10, ambos caídos junto a la esquina NE del monumento, y con seguridad el sillar PM2, situado a 2 m del basamento.

También resulta compleja la disposición que ofrecían los sillares de la *hilada 6* en este paramento septentrional, pues aparecieron bastante fragmentados, aunque sus fragmentos eran fáciles de identificar al estar decorados con bajorrelieves. Junto a la esquina NW apareció el sillar PM53, que corresponde a la figura alada de la «Diosa de Pozo Moro», que debía ocupar el centro de esta hilada 6 en el lado occidental del monumento. Al paramento septentrional debía pertenecer el gran fragmento del bajorrelieve PM55 que representa un «Dendróforo», aparecido entre los sillares de ese lado a 1,5 m del centro del basamento. Los fragmentos PM55′, PM56, PM61, PM60 y PM62, que han podido ser reintegrados de esa escena, se hallaron entre 1 m y 0,5 m del basamento, revueltos y en parte cubiertos por los sillares PM7, PM8, PM1 y PM12. La ruptura de este bajorrelieve, como la que ofrece el sillar PM53 citado, plantea la posibilidad de que pudo ser intencionada, aunque no ocurre lo mismo con el sillar PM45 del paramento oriental del monumento, quizás por haber caído con los bajorrelieves hacia abajo. También llama la atención que algunos pequeños fragmentos de este bajorrelieve se hallaron dispersos a notable distancia del monumento, como el 2E1, aparecido en la cuadrícula 2E, a 5,60 m del monumento, o el fragmento de ala 2D5, aparecido en la cuadrícula D2, a 4 m de la esquina NE, quizás por fenómenos antrópicos o erosivos posteriores al derrumbe que no resulta posible documentar.

A la *hilada 7* pertenecerían los sillares PM12, aparecido junto a la zona central del basamento septentrional, los sillares PM1 y PM6, caídos a 1 m y 1,60 m del basamento, y el PM9, situado a 1,5 m de la esquina NE. De la *hilada 8* solo se ha identificado el sillar PM5, caído a 2 m de la esquina NE del basamento, hallado junto a los sillares PM57, 57′, 57″ y 57‴, pertenecientes a la *hilada 9*, que constituía el baquetón de la gola de la hilada 10 y que aparecieron a 2,40 m de la citada esquina NE. A la gola de la *hilada 10* corresponde el sillar 2E5, hallado a 4 m del lado norte del basamento, y que, dado su gran tamaño, parece no haber sido removido del lugar en que debió caer.

Los restos del cuerpo superior del monumento son más difíciles de identificar y se han conservado peor, como ya se ha indicado. De la *hilada 11* no se ha identificado ningún sillar, aunque quizás pudieran pertenecer a ella el sillar PM15, muy deteriorado por la erosión, o el PM 46, cuya ubicación en el monumento es incierta. Sin embargo, el medio león PM2E3 corresponde a la *hilada 12*, y a ese león o a otro de esa hilada puede pertenecer el fragmento PM59, situados, respectivamente, a 3,60 m y 2 m del basamento.

A la *hilada 13* se ha atribuido el sillar PM2E4, hallado junto al citado león PM2E3 a 2,50 m del basamento, mientras que de las *hiladas 14 y 15* de este paramento septentrional no ha identificado ningún sillar con seguridad pues los elementos conservados son muy escasos y proceden del majano. Se supone que en la hilada 14 estaría la escultura de centauro que protegería la entrada a la cámara, quizás situada en su lado occidental, encima del relieve con la «Diosa de Pozo Moro» (*vid. infra*, § 14A), mientras otro de los paramentos pudo estar decorado con el relieve con un caballo y un brazo con una espada (*vid. infra*, § 15C), que, probablemente, pudo formar parte de un gran panel decorativo situado en el lado meridional del segundo cuerpo del monumento. También en la parte central de la *hilada 15* cabe situar, de forma hipotética, el sillar PM58 con un monstruo marino o *Kulullu* en alto relieve (*vid. infra*, § 15B), que se halló a 3 m de la esquina NE del monumento en la cuadrícula D3, y el pequeño fragmento PM2E2a, aparecido en la cuadrícula 2E a más de 4 m del basamento, que debía pertenecer a la misma figura.

A la *hilada 16,* que sería la moldura del baquetón semicircular de la gola B, correspondiente al cuerpo superior, se deben atribuir los sillares PM2D9 y PMD10, este con una mano abierta, que aparecieron en la cuadrícula 4E a 4,60 m del centro de la cara norte del monumento, por lo que son uno de los restos del monumento caídos a mayor distancia de la base del mismo, lo que parece confirmar su pertenencia a esa hilada 16. Finalmente, a la *hilada 17*, que corresponde a la gola B que remataría el cuerpo superior del monumento, pertenecería el sillar de esquina de gola PM2E2, hallado en la cuadrícula 2E a 3,30 m del centro de la cara norte del basamento.

Conviene insistir en que este sillar de gola PM2E2 y los sillares PM2E3 y PM2E4, se hallaron todos ellos próximos unos a otros y probablemente no lejos de su lugar de caída, lo mismo que los sillares PM2D9 y PMD10 del baquetón de la gola, por lo que deben considerarse los únicos restos del cuerpo superior del monumento conservados *in situ* tras su derrumbe, además de constituir los sillares del monumento caídos más lejos del basamento, junto con los fragmentos de una cierva (PM 2D1) y de una cabeza de caballo (PM 2F1), aparecidos en las cuadrículas 2D y 2F respectivamente, lo que indica que debieron pertenecer a la coronación del monumento (*vid. infra*, § 10.3).

Restos del lado oeste

En el lado occidental del monumento no apareció ningún resto *in situ* del derrumbe, tan solo en la esquina SW aparecieron caídas posibles piedras del relleno que ocupaban unos 2 m^2 de superficie y 1 m^2 de este derrumbe también se halló junto al sillar PM35 (fig. 6.5B).

Deben considerarse fragmentos de sillar removidos tras su caída al derrumbarse el monumento el citado fragmento PM2F1, hallado en la cuadrícula 2F a 3,60 m al noroeste del ángulo NW del monumento, y el PM2F2, un fragmento de sillar muy incompleto. Los fragmentos PM3F7, PM3F5 y PM3F4 se hallaron en la parte oriental de la cuadrícula 3F, el PM3F2 fue hallado en la parte meridional de esa cuadrícula y los fragmentos PM3F1, PM3F3 y PM3F6 en la parte central de dicha cuadrícula, junto a otros fragmentos. También aparecieron removidos en la cuadrícula 4F el fragmento de esquina de ortostato PM4F4 y el fragmento de león PM4F3,

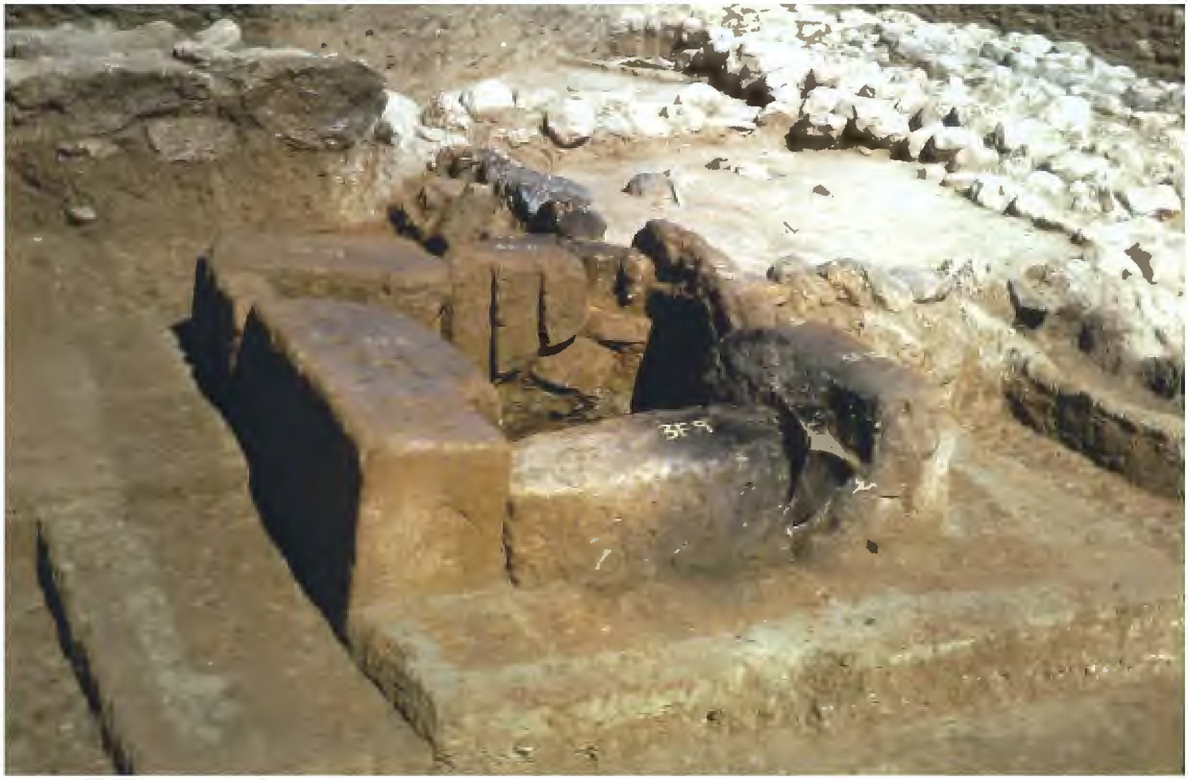


Figura 5.8. Sillares del monumento reutilizados en la tumba 3F-inc8 (foto: MAG 1973).

aparecido sobre el sillar PM4F1 reutilizado en la tumba ibérica 5Finc5. En estas cuadrículas 3F y 4F algunos sillares estaban reutilizados en las tumbas ibéricas 3Finc8, 4Finc6 y 4Finc5. El sillar PM4F1 apareció sobre la tumba 4Finc5, el sillar PM4F2 sobre la tumba 4Finc6 y la tumba ibérica 3Finc8 reutilizó los sillares PM3F8, PM3F9, PM3F10, PM3F11, PM3F12 y PM3F13 (fig. 4.9B y 5.8), que formaban su escalón exterior, mientras que el sillar PM3F13 quedaba al interior. Igualmente, deben considerarse removidos los fragmentos de sillar PM4F5 y PM4F6, el PM4F7, de un sillar con un escalón rehundido 2/3 cm a 12 cm de su base, y el PM4F8, correspondiente a una garra o fragmento de bajorrelieve.

Restos del lado sur

Los restos aparecidos en el lado meridional del monumento fueron también escasos. Destaca la pareja de leones PM51 y PM52, que aparecieron caídos cerca de las esquinas SW y SE del monumento (fig. 3.5B y 5.2). También había restos del relleno de piedras y arcilla caídos sobre los sillares PM32 y PM33 y sobre el mosaico de guijarros de esa parte del *témenos* y bajo el león PM51 apareció el pequeño sillar PM37, que pudiera ser una pieza desechada procedente del relleno del monumento, aunque su altura permitiría atribuirlo a la hilada 3. También en la cuadrícula 4D aparecieron fragmentos de sillares rotos cuya hilada no se ha podido identificar, como los PM4D7, PM4D6 y el PM4D4, con una cota de +14 cm.

Ya posteriormente, en una fase bastante avanzada de la necrópolis ibérica, se reutilizaron diversos sillares en la tumba 5Einc1+5. Son los sillares y fragmentos de molduras y de león PM38, PM39, PM5D3, PM5D4, PM5D6, PM5E1, PM5E2, PM5E3, PM5E4, PM5E5, PM5E6 y PM5E7. Varios de estos restos se han podido reintegrar en el monumento reconstruido, pero no son de utilidad para conocer cómo se produjo su derrumbe, aunque se puede señalar que la mitad inferior del león PM5E4 pertenece al mismo león que la cabeza PM54 caída en la parte septentrional del monumento, como la parte superior de ese león, PMX-7, lo que documenta su posición originaria.

Restos del interior del monumento

El interior del monumento estaba relleno de una masa de arcilla y piedras naturales que quedaban encerrados por los muros de sillares (fig. 5.5A y 6.5A-C). Esta estructura explica que no apareciera en el interior del basamento conservado ningún sillar ni resto de escultura ni de relieves. Únicamente, en la esquina NE apareció el sillar PM20 caído en el suelo (cota +19 cm) junto a la base del monumento entre los sillares PM18 y PM21 del lado norte de la hilada 1, sillar que corresponde a la esquina NW de la hilada 3 del lado oeste, desde la que debe considerase desplazado.

Es interesante recordar, como ya se ha señalado, que, al derrumbarse la construcción, parte de este relleno de piedras y tierra del interior del monumento se desparramó por el exterior en las cuadrículas 4D y 4E y, en menor medida, por la esquina SW del monumento y junto a los sillares PM35 y PM36 del basamento occidental (fig. 5.7 y 6.5B).

Fragmentos de sillares de ubicación desconocida

En el proceso de la excavación, además de los sillares bien identificados, aparecieron numerosos fragmentos de sillares, en especial en las cuadrículas 3D y 4D. Al ser localizados estos fragmentos se procedía a su inventario, aunque su estado de fragmentación, generalmente entre 10 y 30 cm de dimensión máxima, no ha permitido precisar a qué sillar ni a qué hilada del monumento pertenecían, a excepción de los fragmentos de bajorrelieves que se atribuyen a la hilada 6. A pesar de ello, es interesante valorar 78 fragmentos sin forma inventariados, pues su fragmentación y su lugar de caída ayudan a comprender cómo se debió derrumbar el monumento.

En la *cuadricula 2D* se documentaron 8 fragmentos de sillares: PM2D1 (fragmento de cierva), PM2D2, PM2D3, PM2D4, PM2D5, PM2D6, PM2D7 y PM2D8. En la *cuadrícula 2E* solo apareció el fragmento PM2E6 sin localización en el monumento. En la *cuadrícula 2F* se recogieron 2 fragmentos: PM2F1 y PM2F2, probablemente movidos del lugar de caída. En la *cuadricula 3D*, los fragmentos de sillares hallados fueron 32: PM46, PM64, PM82, PM83, PM84, PM85, PM3D1, PM3D2, PM3D3, PM3D4, PM3D5, PM3D6, PM3D7, PM3D8, PM3D9, PM3D10, PM3D11, PM3D12, PM3D13, PM3D14, PM3D15, PM3D16, PM3D17, PM3D18, PM3D19, PM3D20, PM3D21, PM3D22, PM3D23, PM3D24, PM3D25 y PM3D26. En la *cuadricula 4D*, los fragmentos localizados fueron 7, excluida una piedra natural de arenisca que inicialmente se numeró al confundirla con un sillar (PM71), y el sillar PM69, cuya ubicación en el monumento se desconoce: PM76, PM77 (posible cuerpo de león), PM78 (fragmento informe de león pequeño), PM79, PM4D4, PM4D6 y PM4D7. En la *cuadricula 2E* solo apareció el fragmento PM2E6. En la *cuadricula 3E*, se hallaron 6 fragmentos: PM15, PM3E1, PM3E2, PM3E3, PM3E4 y PM3E5. En la *cuadricula 4D* aparecieron 3 fragmentos: PM4D4, PM4D6 y PM4D7. La *cuadricula 4E* proporcionó 4 fragmentos: PM4E1 (moldura con rosetas), PM79, PM80 y PM81. En la *cuadricula 2F* se hallaron los fragmentos PM2F1 y PM2F2, en la *cuadricula 3F*, fueron 7: PM3F1, PM3F2, PM3F3, PM3F4, PM3F5, PM3F6 y PM3F7 y en la *cuadricula 4F*, aparecieron 5: PM4F3 (cabeza de león removida), PM4F4, PM4F5, PM4F6 y PM4F7.

Los sillares caídos: del derrumbe a la anastilosis del monumento

El análisis de los sillares hallados en la excavación, confrontado con los datos obtenidos en la reconstrucción del monumento, permiten sintetizar algunas breves conclusiones.

Es evidente que el monumento de Pozo Moro se derrumbó por falta de cimentación, a lo que debió contribuir el basculamiento del terreno. También parece muy probable que interviniera un fenómeno sísmico, pues el derrumbamiento de la construcción prácticamente parece un desplome, en el que los sillares del cuerpo superior, al tropezar con las hiladas inferiores, tendieron a caer algo más lejos del basamento, si bien en ningún caso a una distancia superior a los 5 m, sensiblemente inferior a los 10 m de altura que tendría el monumento y que sería la distancia a la que teóricamente caerían los sillares superiores si los paramentos se hubieran derrumbado en bloque como si fuera una ficha de dominó. En este desplome, el análisis de la ubicación de los sillares caídos indica que los paramentos septentrional y oriental se desplomaron, respectivamente, hacia los lados norte y este, mientras que los paramentos de los lados oeste y sur probablemente se derrumbarían en esa misma dirección, por lo que quedaron en superficie, razón que explica que sus restos prácticamente hayan desaparecido.

La posición en que cayeron los bloques al derrumbarse el monumento estaba relacionada con la altura de las distintas hiladas que formaban la construcción, pues las hiladas superiores ofrecían una clara tendencia a caer más lejos del basamento, lo que se pudo comprobar gracias a la estructura pseudoisónoma de los paramentos, ya que los sillares que ofrecían la misma altura corresponden teóricamente a la misma hilada. Esta disposición pseudoisónoma ha permitido atribuir cada bloque a una hilada determinada, con plena certeza en el cuerpo inferior y de forma más hipotética en el cuerpo superior.

En consecuencia, aunque no es posible conocer la disposición precisa originaria de muchos de los sillares, la anastilosis del monumento puede considerarse adecuada a los datos actualmente disponibles, que constituyen una notable aportación al conocimiento del monumento de Pozo Moro, que en la actualidad es la más importante obra de arquitectura funeraria ibérica conocida.

5.3. La destrucción del monumento[14]

Hipótesis sobre la destrucción del monumento

Los sillares del monumento de Pozo Moro que aparecieron caídos en los lados norte y este, su estructura pseudoisódoma, sus diferentes dimensiones y su posición de caída han permitido

---

14. Este capítulo corresponde al estudio realizado por M. A. Rodríguez-Pascua, M. A. Perucha, J. Martínez-Martínez, J. F. Mediato, P. G. Silva, J. L. Giner-Robles, del Instituto Geológico y Minero de España (IGME) del CSIC, cuya eficaz

conocer cómo era el monumento, pero también ofrecían indicios de interés de cómo se produjo su destrucción a partir de las evidencias obtenidas de la disposición de los sillares caídos (*vid. supra*, § 5.2). Estos datos han permitido analizar el proceso de construcción, uso y derrumbe del monumento y plantear una anastilosis bastante aproximada del mismo. Según dicha reconstrucción, el *heroon* de Pozo Moro estaría formado por unas 20 hiladas pseudoisódomas de sillares, que alcanzarían una altura máxima próxima a los 10 m, aunque en el Museo Arqueológico Nacional solo se ha restituido el cuerpo inferior del monumento (fig. 3.15B).

Este monumento turriforme de sillares se levantó en el centro de un *témenos* o recinto sacro en forma de *keftiu* o de «piel de toro» rodeado por un *períbolos* hecho con adobes (Almagro-Gorbea 1983a, 184, fig. 4 y 6; *id*. 2023a; *id*. 2023b; *vid. infra,* § 6). El suelo de este *témenos* quedó cubierto por un mosaico o fino enguijarrado puesto sobre una capa de arcilla muy roja, preparada sobre el suelo natural para el *bustum* dispuesto para la cremación del cadáver (*vid. infra*, § 6.3). Sin embargo, en la excavación se observó la ausencia de cimentación, hecho sorprendente en un edificio de sillares construido sobre terreno de arcilla y margas, quizás por falta de experiencia de los constructores.

El monumento de Pozo Moro se construyó en los últimos años del siglo VI a. C., con mayor precisión poco antes del 500 a. C., a juzgar por los datos aportados por la excavación (*vid infra*, § 6), por sus características arquitectónicas (Almagro-Gorbea 2023b; *vid infra*, § 12) y por la precisa fecha que ofrecía el rico ajuar del *bustum* aparecido en su base (Almagro-Gorbea 1983a, 184 s.; *id*. 2009; Graells 2008b, 207, fig. 5; *vid infra*, § 7). La destrucción del monumento debió ocurrir poco tiempo después, muy probablemente en esa misma generación, ya que los sillares, relieves y esculturas del monumento apenas ofrecen alteraciones a pesar de ser de una arenisca local que tenía que soportar el duro clima de esa comarca esteparia albacetense situada a *c*. 1000 m.s.n.m. En consecuencia, la destrucción del monumento debe datarse a inicios del siglo V a. C., pues a mediados de ese siglo sus restos ya aparecen reutilizados en las sepulturas de la necrópolis ibérica (Alcalá Zamora 2003).

Es importante analizar y comprender cómo se produjo el temprano derrumbe del monumento de Pozo Moro, pues este hecho llama la atención. En primer lugar, extraña que un edificio de sillares bien planteado y ejecutado como el de Pozo Moro careciera de cimentación a pesar de estar construido sobre un terreno de arcillas margosas. Según los datos obtenidos en la excavación, recogidos en la publicación inicial (Almagro-Gorbea 1983a, 190), el derrumbe se pudo producir por haberse alzado el monumento sin cimentación alguna directamente sobre un pavimento preparado sobre el suelo natural de arcillas y margas, mientras que su interior estaba relleno de tierra, por lo que la presión del relleno sumada al hecho de asentarse sobre un terreno plástico como es la arcilla pudo contribuir a la temprana destrucción del monumento. Estas causas explican suficientemente que, bajo el peso del monumento, el terreno habría basculado hacia el norte y el este a juzgar por los datos aportados por la excavación, lo que pudo originar que se abriera una grieta de 9 cm de ancho en el muro norte, grieta que se apreciaba perfectamente en la hilada inferior. El edificio acabó desplomándose en dicha dirección, por lo que los lados norte y este quedaron cubiertos por los sillares de las caras oeste y sur, cuya desaparición

---

colaboración agradecemos (Rodríguez-Pascua *et al*. 2022; Almagro-Gorbea *et al*. 2024). Agradecemos igualmente a la Dirección del Museo Arqueológico Nacional y a la Conservadora de Arqueología Ibérica las facilidades dadas para analizar los sillares del monumento del Pozo Moro, cuya reconstrucción se expone actualmente en una sala. Ese trabajo ha sido financiado con el proyecto QTECSPAIN (MINECO-FEDER CGL2015-67169-P (USAL). Es una contribución del grupo de trabajo QTEC-AEQUA.

prácticamente total puede deberse a haber quedado en la superficie y haber sido reutilizados, mientras que los del norte y este, enterrados o cubiertos por los anteriores, se conservaron en proporción mucho mayor y con sus sillares casi en la posición de caída, lo que ha permitido realizar la anastilosis del monumento.

El actual estudio de Pozo Moro ha planteado una nueva hipótesis sobre las causas de derrumbe del monumento al suponer que pudo ser producido por un seísmo, pues Pozo Moro está en una zona sísmica en la que se han constatado repetidos seísmos a lo largo del tiempo. De acuerdo con esta hipótesis la posición de caída, la situación en que apareció cada uno de los sillares y elementos constructivos del monumento y los ángulos de rotura que ofrecen los sillares permiten obtener interesantes conclusiones sobre la destrucción del monumento.

Indicios que ofrecen los sillares

La mayor parte de los sillares del *heroon* monumental orientalizante aparecieron enterrados por la necrópolis ibérica. El basamento cuadrado del monumento conservaba *in situ* la primera y parte de la segunda hilada de sillares (fig. 5.1, 5.3 y 5.4), pero los sillares del resto de las hiladas ya no se conservaban *in situ*, aunque en los lados norte y este aparecieron otros numerosos sillares caídos, en muchos casos tal y como habían quedado al derrumbarse el monumento (fig. 5.2, 5.4B, 5.6A, etc.), lo que proporcionaba una interesante información sobre cómo se había producido la destrucción del monumento (*vid. supra*, § 5.1 y 5.2). Este análisis del lugar y de la posición en que aparecieron caídos los sillares permitía conocer cómo se produjo el derrumbe de cada uno de sus lados o paramentos (Almagro-Gorbea 1983a, fig. 8).

En primer lugar, los sillares caídos aparecían hacia el lado este y el lado norte, mientras que prácticamente faltan en los lados opuestos, oeste y sur, donde los sillares hallados estaban reutilizados en tumbas ibéricas muy posteriores, con la excepción de los leones PM51 y PM52, correspondientes a las esquinas SW y SE, que aparecieron caídos al pie de las mismas (fig. 5.2).

También es de interés que en las cuatro esquinas del monumento aparecieron cuatro sillares en forma de leones (PM50, PM51, PM52 y PM53), lo que indica que estos leones de esquina quedaron prácticamente en el lugar donde debieron caer, sin ser apenas movidos de ese emplazamiento, lo que hace suponer que lo mismo debió ocurrir con los restantes sillares si no hubieran sido reutilizados.

Los sillares caídos en los lados norte y este ofrecen una evidente relación entre la distancia que existe desde su lugar de hallazgo hasta la base del monumento y su presumible ubicación en las sucesivas hiladas del monumento. Por ejemplo, los sillares correspondientes a la hilada 2 del lado este aparecieron caídos al pie del monumento, confirmando que toda la hilada 2 se había desplomado hacia ese lado. Otro ejemplo son los sillares del baquetón y de la gola del monumento correspondientes a las hiladas 9 y 10, que, junto con un león de esquina y los sillares del baquetón y de la gola del segundo cuerpo, correspondientes respectivamente a las hiladas 12, 17 y 18 del monumento, eran los restos que aparecieron más alejados de la base, hecho que confirma la forma y dirección en que se produjo el derrumbe de la construcción.

Otro aspecto que merece ser resaltado es que el espacio entre los sillares del derrumbe de lado norte y los del derrumbe del lado este estaba prácticamente libre de sillares, lo que permite conjeturar que el paramento norte del monumento se derrumbó hacia el lado septentrional y el paramento este hacia el oriental, hecho que explicaría que no aparecieran sillares caídos en esa zona intermedia.

En consecuencia, si el monumento se derrumbó al desplomarse sus paramentos septentrional y oriental hacia el norte y el este respectivamente, lo mismo debió ocurrir con los paramentos occidental y meridional, a excepción de los leones de las esquinas SE y SW (PM51 y PM52) y de un pequeño sillar (PM37), aparecido bajo el león PM51. Los sillares de estos paramentos, al quedar sobrepuestos a los anteriores y, por tanto, más superficiales, han desaparecido.

También es importante que sobre el suelo y sobre los guijarros del *témenos* y entre los bloques de sillares aparecían numerosas piedras naturales mezcladas con tierra arcillosa que debían proceder del relleno del interior del monumento (fig. 5.6B), que se debió derramar al exterior al derrumbarse los paramentos que la contenían.

El derrumbe del monumento según la hipótesis tradicional

Las causas de derrumbe del monumento de Pozo Moro se pueden analizar gracias a la información que proporcionó la excavación sobre la disposición en que cayeron los sillares. La primera hilada de sillares de la base del monumento se apoyaba directamente sobre el pavimento del *témenos* y sobre la capa de arcilla roja del *bustum* dispuesta directamente sobre el suelo de arcillas margosas, pero no se observó ningún trabajo de cimentación. También se pudo observar que el interior del monumento estaba relleno con piedras y tierra, por lo que la presión del relleno, al no estar bien calculada, sumada al hecho de que la construcción se asentaba sobre un terreno plástico, como es una arcilla gredosa, pudo facilitar la temprana destrucción del monumento.

Esta falta de cimentación en un edificio tan bien planificado y construido es uno de los principales enigmas del monumento de Pozo Moro. Esta carencia de cimentación en un edificio de sillares construido sobre un terreno de margas resulta sorprendente, quizás por falta de experiencia de los constructores. Una posible explicación es que sus constructores fueran de origen foráneo y no tuvieran experiencia en este tipo de terreno (Almagro-Gorbea 1983a, 190), pues el monumento quizás fue levantado por un equipo habituado a trabajar en terreno rocoso, como las tumbas turriformes de Almuñécar (Almagro-Gorbea 1983b) o las tumbas de cámara de Trayamar, cuyos sillares se apoyaban directamente sobre un pavimento que tenía debajo la roca en la que se había excavado la tumba (Schubart y Niemeyer 1976, 108 s., 133, encartes 11 a 24), y, además, se había rellenado con tierra el hueco que queda entre los muros de la tumba y la roca natural en la que esta estaba excavada para lograr mayor solidez.

El basamento del monumento de Pozo Moro conservado *in situ* medía 3,65 m de lado (fig. 5.1), equivalentes a 12 pies de 30,4 cm, pero su longitud al excavarlo no era igual en todos los lados, ya que los lados este, sur y oeste medían 365 cm, pero la longitud documentada en el lado norte era de 374 cm (Almagro-Gorbea 1983a, fig. 6). La razón de la mayor longitud de este lado era que dos de sus sillares, el PM16 y el PM17, se habían desplazado ligeramente unos 10 cm hacia el exterior, mientras que el sillar PM18 apareció movido de su lugar y volteado 90º. Además, los sillares PM16 y PM17 medían de largo 182 cm, que sumados a los 90 del sillar PM18, suponen 272 cm. Si a esta longitud se suman 30 cm del sillar PM36 que formaba la esquena noroeste y 29 cm del sillar PM21, que formaba la esquina noreste, se obtienen 331 cm, por lo que falta un pequeño sillar de unos 30 cm que completaría ese lado, como ocurre en el lado sur, pero, aun así, entre los 365 cm teóricos y los 374 cm que ofrecía ese lado norte en el momento de su excavación hay una sensible diferencia de 9 cm. Esta diferencia solo se puede explicar por un agrietamiento asociado o producido por el citado desplazamiento de los sillares de ese lado norte del monumento. En efecto, el sillar PM36, que formaba la parte septentrional del lado oeste, estaba ligeramente desplazado hacia el exterior de 1 a 2 cm, mientras que el sillar PM21, que formaba la parte septentrional del lado este, apareció ligeramente girado hacia el interior, desplazamiento que solo pudo producirse al faltar el sillar del extremo oriental del lado norte, que debió ser desplazado como el sillar PM18, que acabó totalmente removido de su sitio. A causa de estos desplazamientos, la planta del monumento había perdido su forma cuadrada teórica salvo en el ángulo SW, en el que los lados sur y oeste formaban un ángulo de 90º. Sin embargo, el ángulo NW medía 89º, el ángulo NE otros 89º y el SE, el más deformado, 87,5º, problema tenido en cuenta a la hora de precisar la orientación del monumento (*vid*. *infra*, § 8).

La inclinación observada en la cara superior de los sillares que formaban la base (Almagro-Gorbea 1983a, fig. 6) es otro elemento a tener en cuenta (fig. 5.1). En el lado occidental, la cota en la esquina suroeste del sillar PM33 era de +10 cm en relación con el punto «0» de la excavación, mientras que la cota de su extremo septentrional era de +7 cm. El sillar PM35, pegado al anterior, ofrecía la misma cota de +7 cm en su parte meridional, pero era de solo +4,5 cm en la septentrional, mientras que las cotas del sillar PM36, situado a continuación, eran de +3,5 cm en la parte meridional y de ±0 a –1,5 cm en su arista septentrional. El resultado es una inclinación de ≥ 10 cm en los 365 cm que mide ese lado, lo que supone un inclinación de 2,75%. Una inclinación parecida se observaba en el lado oriental, que estaba formado, de sur a norte, por los sillares PM25, PM23 y PM21. Las cotas del sillar PM25 en sus extremos sur y norte eran de +3 y +3 cm, en el sillar PM23 eran de +3 y –0,5 cm, y en el PM21 las cotas eran respectivamente de +1,5 y –0,5 en su esquina noreste, por lo que ese lado tenía una inclinación de ≥ 3,5 cm en sus 365 cm, lo que supone casi una inclinación del 1%. El lado meridional estaba formado, de oeste a este, por 7 sillares, PM33, PM32, PM31, PM29, PM28, PM27 y PM25. El extremo meridional del sillar PM33 ofrecía cotas de +10 y +9,5 cm; las cotas del sillar PM32, situado a continuación, eran +9,5 y +9 cm, los tres sillares siguientes ofrecía respectivamente cotas de +8 y +7 cm, +6 y +5 cm y +4 y + 3 cm, mientras que la cota del pequeño sillar colocado a continuación era de + 5 cm, pero la arista del extremo meridional del sillar PM25 del lado oriental ofrecía cotas de + 3 y + 3 cm; en consecuencia, el lado meridional tenía una pendiente hacia el este de 7 cm, lo que suponía un 1,9%. Finalmente, en el lado septentrional, aunque tenía algunos sillares movidos, las cotas de las aristas del extremo septentrional del sillar PM36 del lado occidental eran de ±0 y –1,5 cm, las de los sillares PM16 y PM17, situados a continuación, eran de +1,5 y +2 cm y de –0,5 y –0,5 cm, mientras que las cotas del extremo septentrional del sillar PM21 del lado norte de la parte oriental del basamento eran de-0,5 y +0,5 cm, por lo que este lado no ofrecía prácticamente inclinación.

El suelo de guijarros del *témenos* sobre el que se levantó el monumento estaba también inclinado, como los sillares de la base, pues seguía la misma inclinación de suroeste a noreste, aunque estaba algo menos acentuada que la base del monumento. El mosaico en forma de «piel de toro» ofrece en su extremo suroeste una cota de –22 cm, en el externo noroeste es de –32 cm y en el extremo nordeste es de –37 cm, mientras que la esquina sureste no se ha conservado. Ello supone una inclinación de sureste a noreste de 15 cm en 10,80 m, lo que supone una inclinación del 1,38%. La misma inclinación confirman las bandas de enguijarrado exteriores al *témenos*, pues la occidental varía de sur a norte entre –21 y –31 cm; las cotas de la septentrional descienden, de oeste a este, de –32 a –37 cm. La parte conservada en la banda oriental tiene una cota de –19 cm en su parte meridional y –32 cm en la septentrional, mientras que no es visible la del lado meridional por estar cubierta por el túmulo escalonado 5F-4. En consecuencia, el suelo descendía de –21 a –35 cm de sur a norte, lo que supone un 1,75%, aunque desde la cota del extremo suroeste, de –21 cm, solo descendía a –37 en el extremo noreste, lo que supone un 1,3%, y prácticamente era la misma en sentido este-oeste (fig. 5.1).

Estos datos evidencian una significativa inclinación del suelo, del basamento y de todo el monumento. El basamento occidental ofrecía una inclinación de 10 a 11,5 cm en 365 cm de distancia, lo que supone una inclinación muy marcada de norte a sur, del 2,7% al 3,1%. Algo parecido se observaba en los restantes lados. La inclinación del lado oriental era de 3,5 cm, que no alcanza el 1%, mientras que la del lado meridional era de 7 cm, un 1,9%. Por el contrario, el lado septentrional prácticamente no evidenciaba ninguna inclinación en sentido este-oeste. Estos datos son de interés, pues indican que la hilada inferior de sillares de la base ofrecía una marcada inclinación de 10 y 7 cm de caída hacia el norte y el este. Este hecho es significativo, pues revela una inclinación del terreno que afectó igualmente al edificio. Además, al inclinarse más en un lado que en otro se debió producir una grieta de 9 cm en el lado septentrional del monumento, que se debe relacionar con el desplazamiento ya señalado de los sillares de ese lado, lo que queda documentado por la mayor longitud que ofrecía ese lado cuando se excavó, pues medía 374 cm entre sus extremos, frente a los 365 cm teóricos de cada uno de los restantes lados, diferencia de 9 cm que debe corresponder a la grieta producida, como se ha indicado.

Esa marcada diferencia de 9 cm, asociada a la inclinación documentada en el basamento y al desplazamiento de los sillares del lado septentrional permiten suponer que el basamento, –y, por tanto, toda la estructura del monumento–, debió bascular hacia el norte y el este. Esta basculación es la que debió producir la citada grieta en su lado norte. Todo este proceso debió causar el desplome del monumento, lo que provocó, a su vez, el movimiento de los sillares del lado septentrional, hacia el que se debió producir el desplome principal, pero también parece haberse producido hacia el lado este a juzgar por la inclinación que ofrece el basamento y por la localización de los sillares del derrumbe.

En consecuencia, todo el proceso señalado se podría explicar, en última instancia, por la ausencia de cimentación de un monumento hecho con sillares que alcanzaba 10 m de altura levantado sobre un suelo de margas y arcillas, por lo que pudo bascular al no soportar el peso de esta gran estructura monumental. El mosaico del *témenos* y el basamento del monumento evidencian un proceso de basculación del suelo, que pudo verse agravado por la carencia de cimentación, que no tuvo en cuenta la altura y el peso de una construcción hecha con sillares unidos solamente por grapas de plomo. Es posible que estas causas expliquen suficientemente cómo las margas y arcillas sobre las que se sustentaba esa gran estructura monumental no soportaron su peso, por lo que el monumento basculó hacia los lados norte y este, como evidencian los datos observados en la excavación, lo que pudo originar la grieta de 9 cm de ancho que se abrió en el muro norte y que alcanzó hasta la hilada inferior, como lo indicaba la mayor longitud que ofrecía en el momento de la excavación. De acuerdo con esta hipótesis, el terreno pudo haber tendido a bascular de forma paulatina, basculación que pudo acelerarse al agrietarse el muro norte y al penetrar el agua dentro del relleno, proceso que se vería acentuado por efecto del hielo y demás agentes meteorológicos.

Las circunstancias señaladas explican que el edificio acabó derrumbándose en dirección NE, cayendo sus numerosos sillares hacia los lados norte y este, que aparecieron en la excavación enterrados entre el relleno de tierra y piedras del interior del monumento y posteriormente por la tierra de la necrópolis ibérica situada sobre sus restos. La dirección del derrumbe provocado por la inclinación del terreno hizo que los sillares de los lados septentrional y oriental quedaran cubiertos por los sillares de las caras oeste y sur, cuya desaparición prácticamente total puede explicarse por haber quedado en la superficie, lo que facilitaría que fueran reutilizados o destruidos por la erosión, mientras que los sillares del norte y del este, enterrados o cubiertos por los anteriores y por los restos de la necrópolis ibérica, se conservaron en proporción mucho mayor y casi en su posición de caída, lo que ha facilitado la anastilosis del monumento.

Es también interesante precisar la fecha en que se debió derrumbar el monumento. Se sabe con seguridad que ya se había desplomado hacia mediados del siglo v a. C., cuando las tumbas ibéricas empiezan a reutilizar sillares y elementos del monumento derruido, pero es difícil precisar si ocurrió poco tiempo después de la fecha de su construcción, hacia el 500 a. C. o hacia el primer decenio del siglo v a. C., o ya algunos años más tarde, pero en cualquier caso tuvo que ser en la primera mitad de dicho siglo, probablemente antes de que pasaran 25 años desde su construcción, es decir, en la primera generación posterior al monumento, pues, como hemos señalado, algunas tumbas ibéricas ya reutilizan restos del mismo a mediados del siglo v a. C. Además, la escasa meteorización que denota la buena conservación de los relieves y esculturas apunta a que la destrucción del monumento se debió producir poco tiempo después de su construcción hacia el 500 a. C., probablemente en los primeros años del siglo v a. C.

Hipótesis alternativa: Pozo Moro destruido por un seísmo

La excavación del monumento de Pozo Moro evidenció la ausencia de cimentación en este *heroon* monumental construido con sillares de arenisca sobre un suelo de margas. El terreno basculó y el derrumbe del monumento se produjo tras agrietarse y caer sus sillares hacia sus lados norte y este.

Al margen de la evidente falta de cimentación, también pudo haber influido algún otro hecho, como pudo ser un movimiento sísmico, pues los indicios observados en la excavación, sintetizados a continuación, no excluyen que el derrumbe se debiera a un suceso repentino, como pudo ser un seísmo:

1) El suelo y los sillares de la hilada 1 ofrecían una clara inclinación de hasta 10 cm hacia el lado norte y de hasta 7 cm hacia el lado este, en la dirección en que se desplomó el monumento, lo que evidencia una basculación del terreno.
2) La base del monumento se conservaba *in situ*, pero su lado norte ofrecía un sillar desplazado y su longitud excedía en 9 cm a la de los restantes lados, lo que indicaba que debió producirse una grieta en ese paramento, posiblemente relacionado con el derrumbe.
3) Los sillares aparecidos en la excavación estaban caídos hacia el lado este y el lado norte, mientras que faltan los sillares de los lados opuestos, oeste y sur, lo que indicaba que el monumento se había derrumbado en dirección NE.
4) Entre los sillares del derrumbe de lado norte y los del derrumbe del lado este quedaba un espacio prácticamente libre de sillares, lo que confirmaría que el paramento norte se derrumbó hacia el lado septentrional y el paramento este hacia el oriental.
5) Los sillares con esculturas de leones que formaban las esquinas del monumento aparecieron prácticamente en el lugar donde debieron caer, sin haber sido movidos de su emplazamiento.
6) Los sillares caídos en los lados norte y este muestran que la distancia que existe desde su lugar de hallazgo hasta la base del monumento se relaciona con la altura que tendrían en su ubicación en las sucesivas hiladas del monumento.
7) Los sillares de la hilada 2 del lado este aparecieron prácticamente caídos junto a la base del monumento conservada *in situ* (sillares PM22, PM47, PM42, PM41, PM24 y PM40),

como ocurre con los sillares con leones, lo que confirma que toda la hilada 2 se había derrumbado hacia ese lado, pero tras sufrir un «desplome» prácticamente en vertical.

8) Los sillares de los paramentos meridional y occidental han desparecido, lo que hace suponer que se habrían desplomado igualmente hacia el norte y el este sobre la base del monumento, y que, al quedar en superficie, no se han conservado.
9) Los sillares de las hiladas 9 y 10 correspondientes al baquetón del monumento (PM57 y PM4D2+4D3) y a los sillares de la gola (PM73 y PM2E5), así como los elementos del segundo cuerpo del monumento (león PM2E3, baquetón PM2D10 y PM2D9 y gola PM2E2), correspondientes a las hiladas 12, 17 y 18 respectivamente, son los restos que aparecieron más alejados de la base, lo que indica su mayor altura inicial y confirma la forma y dirección en que se derrumbó la construcción.

Aunque estos hechos pueden atribuirse a la falta de cimentación, también pueden ser debidos a un seísmo o terremoto. El Monumento del Pozo Moro está situado a tan solo 20 km de la falla activa de Pozohondo con evidencias paleosísmicas y arqueosísmicas. La actividad paleosímica y arqueosísmica de esta falla ha sido muy importante, con magnitudes calculadas a partir de los datos paleosísmicos de 6<M<6,5, con un periodo de recurrencia de 6600-8600 años aproximadamente y una tasa de deslizamiento de esta falla de 0,1 mm/año. Se han identificado al menos 6 grandes terremotos en los últimos 26.000 años, dos de ellos en época histórica, en los siglos IV y VII de nuestra era en el yacimiento arqueológico de El Tolmo de Minateda (Rodríguez-Pascua *et al*. 2012). La energía liberada por esta falla en los paleoterremotos identificados en esta zona es sobradamente capaz de generar la destrucción de un monumento construido con bloques de sillería, como le ocurrió a la muralla romana de El Tolmo de Minateda destruida en el siglo IV d. C.

Además, este posible seísmo de Pozo Moro se añade a otros terremotos históricos conocidos en la zona de Chinchilla de Montearagón y en áreas próximas de la provincia de Albacete (fig. 5.9), que se pueden añadir a otros documentados en el Sureste desde la Antigüedad (Rodríguez-Pascua *et al*. 2012; Rodríguez de la Torre 2014).

Fecha	Hora	Coordenadas	Magn.	Intensidad.	Localización
740-720 a. C.	¿?	38,09242, –0,67623	6	VI-VIII	CABEZO DEL ESTAÑO
c. 550 a. C.	¿?	38,10207; –0,65097	¿?	¿?	LA FONTETA
***c*. 500 a. C.**	**¿?**	**38,818991;-1,666839**	**¿?**	**¿VI?**	**POZO MORO**
300-400 d.C	¿?	38,5884; –1,69378	¿?	¿?	TOBARRA
600-700 d.C	¿?	38,5884; –1,69378	¿?	¿?	TOBARRA
c. 1000-1199	¿?	38,10239; –0,25076	¿?	¿?	GUARDAMAR (Rábida)
1048 d. C.	¿?	38,08565; –0,94636	¿?	¿VIII?	ORIHUELA
1755.11.1	9:30	38,42,29; 9,08,20	9	VI	[LISBOA]
1829	¿?	38,09387; –0,65519	¿?	¿?	GUARDAMAR de S.
1933-03-20	16-38-41	38,55,0; 01-43,0	3,5	V	CHINCHILLA
1958-06-18	14-24-17	38,54,0; 01-31,5	4,3	VI	HOYA-GONZALO
1982-10-10	03-19-59	38,47-5; 01-51,0	3,5	IV	POZOHONDO
1986-11-23	15-31-35	38,48,3; 01-33,4	2,7	II	PÉTROLA
1988-04-11	15-47-15	38,43,9; 01-33,2	2,7	II	PÉTROLA

Figura 5.9. Seísmos documentados en el Sureste proximos a Pozo Moro.

El seísmo cuyos efectos fueron mejor documentados es el del 1.11.1755, conocido como «Terremoto de Lisboa», pues destruyó esa ciudad, pero sus destructivos efectos llegaron hasta esta zona (Rodríguez de la Torre 1981; *id*. 1991). Un informe redactado en Chinchilla el 12.11.1755 señala que durante 5 minutos se produjo caída de personas al suelo, vaivenes en las torres con toques de las campanas, agrietamientos y caída de cascotes en edificios como las iglesias, *retumbo* o ruido subterráneo, alteración de los manantiales y del nivel de agua de los pozos y deslizamientos de rocas, fenómenos que indican un terremoto de grado VI en la escala M.S.K. El terremoto de Lisboa generó efectos geológicos en esta zona, produciendo una caída de bloques de las calizas bioclásticas sobre la que se asienta el yacimiento arqueológico de El Tomo de Minateda (Pérez-López *et al*. 2019), por lo que terremotos de campo lejano también han afectado esta zona con efectos en el medio ambiente.

La información histórica sobre terremotos en la zona de Chinchilla es limitada (Rodríguez de la Torre 2014; Pérez-López *et al*. 2019), pero es interesante valorar que en estos últimos años se han identificado diversos terremotos en yacimientos arqueológicos del Sureste que han abierto nuevas perspectivas para interpretar algunas destrucciones, como la de Pozo Moro, hecho que acentúa el interés de la Arqueosísmica, en especial en estos territorios.

Se ha documentado en Tobarra, a unos 25 km al sur de Pozo Moro, un fuerte seísmo en el siglo IV d. C. (Silva *et al*. 2015, 34, fig. 1) y más conocidos son diversos movimientos sísmicos documentados en la costa de Alicante entre los siglos VIII y VI a. C. En concreto, el abandono del yacimiento fenicio de La Fonteta hacia el 525 a. C. se debe a factores históricos, pero este yacimiento también se debió ver afectado por episodios de inestabilidad sísmica, a los que se atribuyen daños en una muralla construida a inicios del siglo VI a. C., que tuvo que ser reforzada (Almagro-Gorbea *et al*. 2021, 9-11). En esa misma zona, un seísmo fue determinante en la destrucción y abandono del asentamiento fenicio de Cabezo Pequeño del Estaño (Prados *et al*. 2018), pues, hacia el 740-720 a. C., se produjo un fuerte seísmo de intensidad VI-VIII según el ESI-07 (Environmental Seismic Intensity; GTEEM 2014), de unos 6 grados en la escala Richter, que destruyó buena parte de las murallas y de las estructuras de habitación, cuyos efectos fueron aún más dañinos por la mala elección del lugar del asentamiento y por la falta de experiencia de constructores foráneos en una zona en la que, aproximadamente, cada 20 años se puede producir un terremoto de magnitud variable (Arteaga Cardineau *et al*. 2016). Ya en la Edad Media, el geógrafo árabe al-Urdi documenta otro fuerte terremoto en Orihuela el año 1048 d. C., con una intensidad mínima de VIII EMS, pues la mezquita y los minaretes se derrumbaron y se produjeron ruidos subterráneos, alteraciones de los manantiales y fuertes cambios en la morfología del Bajo Segura (Silva *et al*. 2015, 43 s.).

Análisis arqueosísmico: método

Los indicios aportados por la excavación del monumento de Pozo Moro y los frecuentes seísmos que se constatan en el Sureste de la Península Ibérica, algunos documentados en yacimientos arqueológicos, refuerzan la hipótesis de que el derrumbe definitivo del monumento de Pozo Moro pudo deberse a un terremoto. Para contrastar esta hipótesis se procedió a realizar un análisis arqueosísmico por el Centro Nacional Instituto Geológico y Minero de España del CSIC, cuyo resultado puede considerarse positivo (Rodríguez-Pascua *et al*. 2022).

El estudio arqueosismológico comenzó con la visualización de las fotografías de la excavación y el estudio de los planos levantados para identificar estructuras de deformación. Posteriormente se visitó la reconstrucción realizada en el Museo Arqueológico Nacional para la toma directa de datos. Una vez realizada la toma de datos, fue necesario hacer una clasificación de las estructuras de deformación existentes, para lo que se ha utilizado la clasificación de efectos arqueosismológicos de terremotos (EAEs de su acrónimo en inglés *Earthquake Archaeological Effects*) propuesta por Rodríguez-Pascua *et al*. (2011).

Despues de la toma de datos se procedió a su análisis para la obtención de las orientaciones de máxima deformación. Para este propósito se ha utilizado la metodología propuesta por Giner *et al*. (2018 y 2022). Esta metodología está basada en el análisis de la deformación estructura a estructura, con el fin de obtener una dirección de máxima deformación en la horizontal, relacionada con la dirección media del movimiento oscilatorio del terreno durante el terremoto. Si las estructuras de deformación fueron generadas por un terremoto, las orientaciones de la deformación obtenidas de cada estructura deberán agruparse en un máximo significativo, relacionado con los parámetros focales del terremoto (Howard *et al*. 2005; Motoki y Seo 2000). En caso de que no se ajusten, significa que el mecanismo de disparo no ha sido un terremoto.

A partir de estos hechos se han podido identificar los siguientes efectos orientados (EAEs): esquinas fracturadas (*Dipping broken corners*), desplazamientos de bloques de sillería en la base del monumento y colapsos orientados. Para poder orientar las fracturas de las esquinas se midieron las orientaciones de las mismas en el propio monumento reconstruido y luego se restituyeron a su orientación original sobre el terreno. Esta tarea ha requerido un exhaustivo trabajo de medición y restitución de las orientaciones dato a dato, pues tanto el armazón de acero que sustenta actualmente el monumento como el sistema de cableado eléctrico e iluminación de la sala donde se exhibe y el de la grúa hidráulica que se utilizó para realizar las medidas en altura, generan campos magnéticos que alteran las medidas. Por este motivo se ha medido la orientación del muro en el punto donde aparece cada esquina fracturada y luego se ha restituido la orientación del plano de fractura de la esquina con respecto a la orientación original del muro. De este modo se realizaron un total de 45 medidas de planos de fractura de esquinas en las 4 caras del monumento. Las esquinas fracturadas se generan por la carga puntual en la esquina del bloque de sillería superior sobre el inferior, al oscilar con el paso de las ondas sísmicas superficiales, pues los prismas rectangulares que conforman los bloques de sillería son más débiles en las esquinas, donde se produce la rotura. Esta rotura se genera en el sentido del movimiento de la oscilación, por lo que indicaría la dirección del rayo sísmico al llegar al monumento.

Análisis arqueosísmico: resultados

Según la metodología aplicada, los datos de los polos de las fracturas en esquinas indicarían la dirección media de movimiento del sustrato, para poder generar las oscilaciones entre bloques y las cargas que produjeron estas fracturas (Giner Robles *et al*. 2018 y 2022). Se han representado mediante diagramas de densidad y rosas de direcciones para cada muro y en su conjunto (fig. 5.10). Para los muros N y S, la orientación media de los polos de los planos de las esquinas fracturadas es N040ºE, mientras que en los muros E y W es N175ºE, siendo estas orientaciones paralelas a las direcciones de colapso de los muros N y E. Este hecho refleja claramente la influencia en el movimiento del monumento de la anisotropía que representan las orientaciones de sus muros perpendiculares. La orientación media de los polos de las fracturas para los cuatro muros es N020ºE, que sería compatible con la llegada del rayo sísmico desde el SW, donde se encuentra la Falla de Pozohondo a 20 km de distancia.

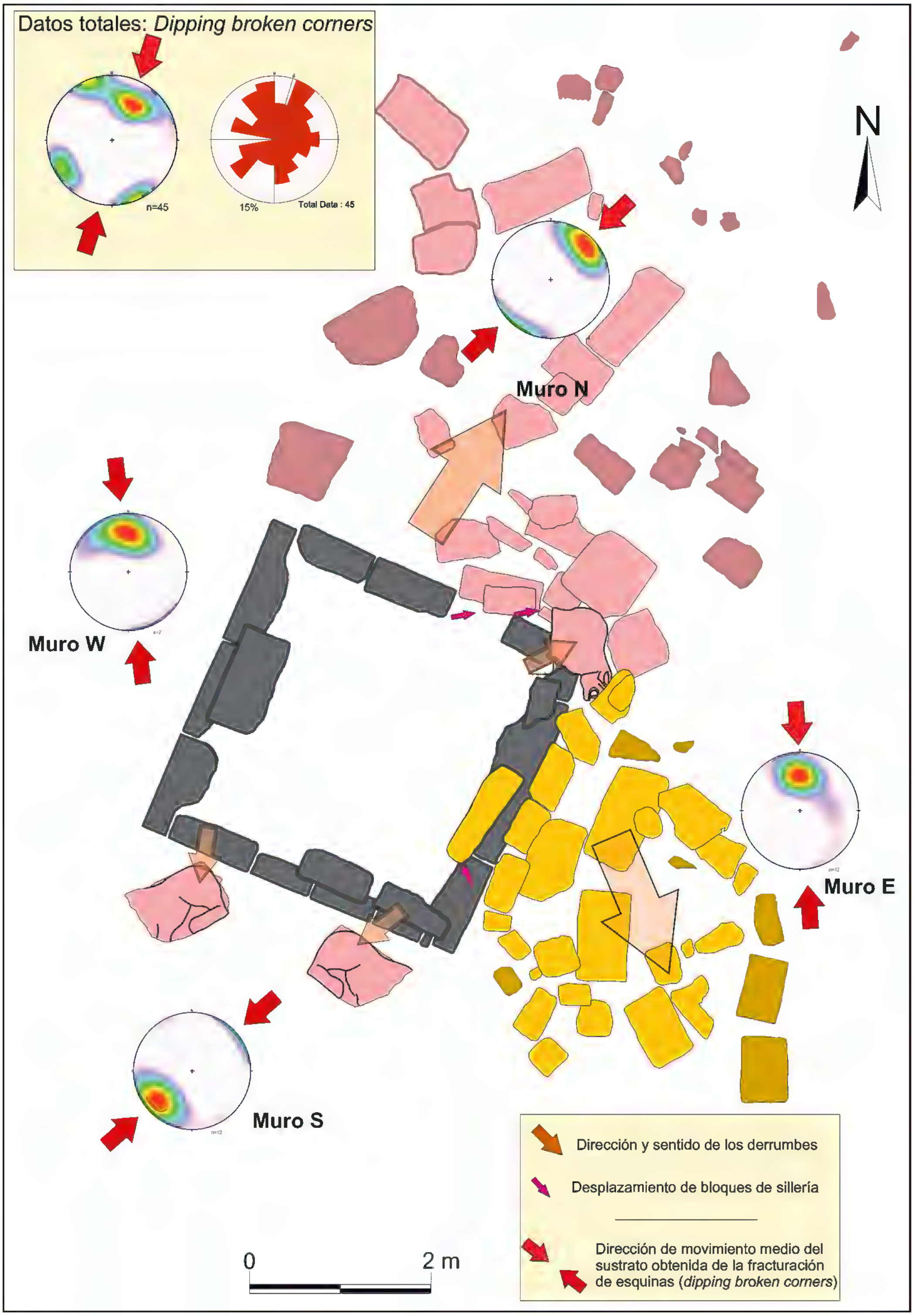

Datos totales: *Dipping broken corners*
n=45
15%
Total Data : 45
N
Muro N
Muro W
Muro E
Muro S
0
2 m
Dirección y sentido de los derrumbes
Desplazamiento de bloques de sillería
Dirección de movimiento medio del sustrato obtenida de la fracturación de esquinas (*dipping broken corners*)

Figura 5.10. Plano de los sillares del monumento de Pozo Moro con los diagramas de densidad y la rosa de direcciones (datos totales) de los polos de las fracturas en esquinas, dirección y sentido de los colapsos de los muros (en rosa el colapso N y en amarillo el colapso E), y desplazamientos de bloques de sillería (según Rodríguez-Pascua *et al*. 2022).

En el muro N se observan dos claros desplazamientos de bloques de sillería hacia N040ºE, compatible con el colapso de este muro en ese sentido (fig. 5.10). Los desplazamientos de estos grandes bloques situados en la base del monumento difícilmente se pueden explicar por movimientos en la vertical asociados a la dinámica del colapso, por lo que debieron producirse por movimiento horizontal del sustrato.

Discusión y conclusiones

El análisis de la disposición de los sillares hallados en la excavación, confrontado con los datos obtenidos al reconstruir el monumento y especialmente con el análisis arqueosísmico efectuado, permite sintetizar algunas conclusiones.

Los datos aportados por la excavación evidencian que el monumento de Pozo Moro pudo derrumbarse por falta de cimentación, a lo que debió contribuir el basculamiento del terreno y probablemente un fenómeno sísmico. Los sillares caídos indican que el derrumbamiento de la construcción más bien parece haber sido prácticamente un desplome casi en vertical, aunque los sillares del cuerpo superior, al tropezar con las hiladas inferiores, tendieron a caer más lejos del basamento, si bien en ningún caso a una distancia superior a los 5 m, sensiblemente inferior a los 10 m de altura que tendría el monumento y que sería la distancia a la que teóricamente caerían los sillares superiores si los paramentos se hubieran derrumbado en bloque. En este desplome, el análisis de la ubicación de los sillares caídos indica que los paramentos septentrional y oriental se desplomaron, respectivamente, hacia los lados norte y este, mientras que los paramentos de los lados oeste y sur probablemente se desplomaron en la misma dirección y quedaron en superficie, por lo que prácticamente han desaparecido.

La posición en que cayeron los bloques al derrumbarse el monumento estaba relacionada con la altura de las distintas hiladas que formaban la construcción, pues las hileras superiores ofrecían una clara tendencia a caer más lejos del basamento, hecho que se ha podido comprobar gracias a la estructura pseudoisónoma de los paramentos, ya que los sillares que ofrecían la misma altura corresponden teóricamente a la misma hilada. Esta disposición pseudoisónoma ha permitido atribuir cada bloque a una hilada determinada, con plena certeza en el cuerpo inferior, y de forma más hipotética en el cuerpo superior.

Los datos obtenidos de la excavación han sido corroborados por el análisis arqueosísmico. Las deformaciones observadas en el monumento del Pozo Moro, tanto durante su excavación como en el monumento reconstruido, son tres: colapsos orientados, desplazamientos de bloques de sillería y esquinas fracturadas. El basculamiento del terreno podría estar asociado a una deformación permanente del terreno generada por el terremoto, pero su inclinación (con porcentajes que no superan el 3%) no sería suficiente por sí misma para haber generado el colapso, aunque sí podría haberlo favorecido.

Los tres tipos de deformaciones son clasificables como EAEs. Si aplicamos análisis estructural geológico a estas deformaciones, obtenemos una dirección dominante de movimiento del sustrato NE-SW. Esta uniformidad en la orientación podría indicar que este monumento fue destruido por un terremoto, probablemente muy pocos años después de su construcción. Refuerza esta hipótesis el que la falla activa de Pozohondo se encuentra a tan solo 20 km de distancia en esta misma dirección hacia el SW. Por tanto, la hipótesis de que un terremoto generado en torno al año 500 BCE por la Falla de Pozohondo destruyese el edificio cobra importancia. Esta hipótesis podrá ser corroborada en el futuro con más datos arqueológicos y arqueosismológicos.

En consecuencia, la destrucción del monumento de Pozo Moro parece ser debida a un seísmo, que debió producirse, probablemente, no muchos años después de su construcción. El dato es en sí mismo de interés, pues en la actualidad es la más importante obra conocida de la arquitectura funeraria ibérica, pero además se añade a otros episodios sísmicos documentados en yacimientos arqueológicos de esa zona, como la destrucción del Cabezo Pequeño del Estaño o la de la muralla de La Fonteta, lo que enriquece la información histórica sobre episodios sísmicos en esa región de la Península Ibérica.

5.4. La tradición del seísmo en el posible origen del topónimo «Pozo Moro»

Esta nueva interpretación de la destrucción de un monumento tan singular por un terremoto abre nuevas perspectivas, raramente analizadas en los estudios arqueológicos. La destrucción del monumento tan significativo en toda esa región por un fenómeno sísmico debió considerarse, desde la mentalidad de las gentes de la época, como un hecho sobrenatural o *prodigium*, tanto más porque el monumento sería considerado sagrado por pertenecer a un rey sacro y por el carácter religioso que tenía el *heroon* como *nefesh*, –«alma» en fenicio–, o *sema,* –«símbolo» en griego–, del difunto, que se creía que estaba mágicamente encarnado en el monumento. En consecuencia, su destrucción por un seísmo sería considerado un *prodigium* que se relacionaría, sin duda, con el poder «mágico» del difunto desde el Más Allá, pues en la Antigüedad los terremotos se consideraban fenómenos sobrenaturales (Wilsdorf y Schmidt 1981; Guidoboni *et al*. 1994, 47 s.), que se suponía que anunciaban guerras y catástrofes (Jiménez Delgado 1961, 448). El *prodigium* es un fenómeno de naturaleza religiosa de carácter sobrenatural, que tenía gran importancia en la Antigüedad, hasta el punto de que en Roma se registraban anualmente en las actas de los pontífices y en los anales y se llegaron a escribir obras especializadas, como el *Liber prodigiorum* de *Julius Obsequens* (Villar Vidal 1995), por lo que el tema siempre ha atraído a los investigadores (Saint-Denis 1942; Jiménez Delgado 1961; Jiménez 2018, § 1, *passim*). El *prodigium* se ha definido como un «fenómeno o suceso que se creía enviado directamente por la divinidad para revelar su intención por medio de dicha señal» (Krauss 1930, 31-34) y como «un signo que revela la voluntad divina» (Boucher-Leclercq 1910, 667), pero quizás se comprende mejor si se considera que, para la mentalidad popular de la época, sería un «signo terrorífico del enojo de la divinidad, que indica que los dioses dan por roto su pacto con los hombres, por lo que es una grave amenaza de la cólera divina» (Bloch 1963, 82). En consecuencia, la destrucción del monumento de Pozo Moro debió ser considerada como un *prodigium*, que, probablemente, expresaba la cólera del «Señor de Pozo Moro» enterrado en el monumento, quien sería considerado de carácter divino como Padre y Patrono de la población por ser su Héroe Fundador (Almagro-Gorbea y Lorrio 2011).

Desde esta perspectiva es interesante relacionar esta hipótesis con el topónimo «Pozo Moro» que ofrece el lugar, una hondonada con un pozo, que debió constituir un pequeño *fundus* que controlaba los caminos y la explotación agraria del entorno. Sabemos que la necrópolis ibérica de los descendientes del personaje enterrado siguió en uso al menos hasta época de Trajano o poco después, en el siglo II d. C., pero, al parecer, tuvo continuidad en una necrópolis de inhumación de la Antigüedad tardía, fechada hacia los siglos IV y V d. C., ya que utilizó el mismo lugar que la necrópolis ibérica (Alcalá-Zamora 2003; *vid*. *supra*, § 4). Esta continuidad de uso de la necrópolis indica una continuidad de vida junto al pozo, situado en un estratégico cruce de caminos en un área endorreica. Resulta significativo que ese lugar junto al pozo debía resaltar en el fondo plano de la hondonada por su forma ligeramente tumular debido a la acumulación de los restos del monumento y de la necrópolis ibérica. Este hecho no parece casual, ya que indica que no se había perdido la memoria del carácter funerario del lugar, cuya forma tumular convertida en un majano destacaba en el paisaje hasta 1970. Esta tradición de enterrarse precisamente en ese sitio indica que se debió mantener durante más de 20 generaciones la memoria de que era una antigua necrópolis y, probablemente, que en ella estaban enterrados antepasados ancestrales, pues este tipo de tradición se suele conservar durante generaciones en ambientes rurales gracias a relatos transmitidos de padres a hijos, muchas veces asociados a leyendas más o menos mitificadas, como las vinculadas a las creencias en espíritus, tan a menudo asociadas a cementerios.

El contexto funerario del lugar, asociado a supersticiones conservadas en el imaginario local, explican el curioso topónimo «Pozo Moro», que, sin duda, simplifica el nombre originario que debió ser «El Pozo del Moro». Ese moro debía ser el espíritu de un muerto ancestral que debía vagar por el lugar, pues según una tradición popular ampliamente difundida por toda España, «moro» es un personaje mítico extraño a nuestra cultura que se relaciona con el Otro Mundo.

Esta creencia popular puede proceder de la *Hispania Celtica,* ya que, según la etimología más probable de «moro», interpretada como *numen* o «espíritu», esta palabra deriva de la palabra celta **mrwos*, que significa «espíritu del muerto», «muerto», palabra que, a su vez, procedente de la raíz indoeuropea **mr-tó-m* «muerto» (Pokorni 1959, 735)*,* raíz que también ha dado lugar a la palabra latina *mortuus,* de la que deriva la palabra castellana «muerto».

Sin embargo, por homofonía, probablemente tras la invasión islámica, esta raíz, originariamente relacionada con el mundo funerario, debió asociarse al etnónimo *Mauri,* propio de los «moros», denominación de los habitantes de la *Mauritania* romana. Aunque parece evidente que esta identificación es errónea, es la que se ha popularizado en las tradiciones y leyendas populares, aunque la mayoría de ellas, tanto los «moros» como las «moras» evidencian el carácter mítico de este personaje del imaginario colectivo relacionado en el mundo del Más Allá. En consecuencia, los moros del imaginario popular son, en realidad, espíritus de los muertos, más precisamente, de los ancestros, idea ya apuntada por Marcelino Menéndez Pelayo (1992, 403).

Esta explicación etimológica del topónimo «Pozo Moro» revela una interesante continuidad «mítica» en el lugar y un clara ejemplo del interés que tiene la microtoponimia popular. El «moro» de Pozo Moro debe interpretarse como un *Numen loci* o espíritu de un muerto asociado a ese lugar, donde había un pozo cercano a un cementerio, en el que moraría ese «moro» o espíritu ancestral. Dado el carácter ctónico que tiene el pozo como lugar de paso al Más Allá y al mundo subterráneo a través del agua en el imaginario indoeuropeo, ese «moro» pudiera ser un último recuerdo mitificado del personaje que había sido enterrado en el monumento prácticamente mil años antes, pues habría dejado un largo recuerdo por su carácter divino, su tumba monumental y por la destrucción de esta en un pavoroso *prodigium* causado por un terremoto. La memoria mitificada del *numen* o «moro» de la tumba que era su *nefesh*, tras ser destruida por un seísmo, perduraría largo tiempo en el imaginario popular, al menos hasta la cristianización de la población rural en fechas que hoy no podemos precisar, pero el significativo topónimo «Pozo Moro» quedó como testimonio y como un último recuerdo del gran monumento de sillares orientalizante y del *prodigium* de su destrucción «sobrenatural», al parecer, a causa de un seísmo.

6. EL *HEROON* ORIENTALIZANTE Y SU *TÉMENOS*[15]

6.1. Interpretación de los restos del monumento

Las excavaciones del yacimiento de Pozo Moro permitieron descubrir, por debajo del antiguo majano y de la necrópolis ibérica del estrato III, los restos de un gran monumento orientalizante construido con sillares, que debe considerarse un *heroon* que dio origen a la necrópolis (fig. 3.10B, 5.1, 6,1 y 6.2A-B).

Las tumbas de la necrópolis ibérica y la tierra acumulada procedente de sus estructuras tumulares de adobe cubrieron poco a poco el monumento una vez destruido, cobertura que contribuyó a que se conservara *in situ* la primera y parte de la segunda hilada, además de numerosos sillares caídos hacia los lados norte y este, que aparecieron en buena parte tal y como habían quedado al derrumbarse el monumento, lo que permitía plantear su reconstrucción.

Estos restos del monumento formaban el Estrato IV de la excavación. Su análisis ha permitido conocer cómo se realizó la construcción del monumento de sillares y cómo ocurrió su destrucción, en gran medida a partir de los indicios que ofrecían los restos hallados *in situ* de la primera y parte de la segunda hilada del monumento, completados por los sillares aparecidos al norte y al este y por un suelo de guijarros y otros restos del *témenos* sobre el que había caído el monumento al derruirse. Este conjunto de datos ha permitido analizar el proceso de construcción, uso y derrumbe del monumento (*vid. supra*, § 4.2 y 5).

El monumento turriforme se levantó en el centro de un complejo *témenos* o recinto sacro en forma de *keftiu* o, más exactamente, de «piel de toro» o *býrsa* (fig. 5.1), que, a su vez, quedaba rodeado por un *períbolos* hecho con adobes (fig. 6.9A-B). El suelo de este *témenos* se cubrió con un cuidado mosaico o fino enguijarrado dispuesto sobre una capa de arcilla muy roja, que constituía una preparación, sobre el suelo natural de gredas arcillosas, para el *bustum* destinado a la cremación ritual del cadáver (Almagro-Gorbea 1983a, 184, fig. 4 y 6; *vid. supra*, § 4.2). Este *témenos* con su *períbolos* son elementos esenciales para interpretar este complejo monumento, aunque, a pesar de su importancia, suele pasar casi desapercibido en los análisis y estudios dedicados a Pozo Moro. La causa puede estar en su aparente menor monumentalidad y en haber aparecido muy destruido, pues estaba construido básicamente con barro. Sin embargo, es evidente que formaba parte indisociable en la concepción arquitectónica del *heroon*, además de ser esencial para comprender el significado ritual e ideológico del monumento, por lo que se aborda su interpretación, basada en la estratigrafía proporcionada por la excavación y en los paralelos conocidos.

Los restos del monumento formaban el Estrato IV de la excavación. Este estrato quedaba situado sobre el Estrato V, que corresponde al suelo natural, y por debajo del Estrato III que

---

[15] Para este capítulo, véase Almagro-Gorbea 2023a.

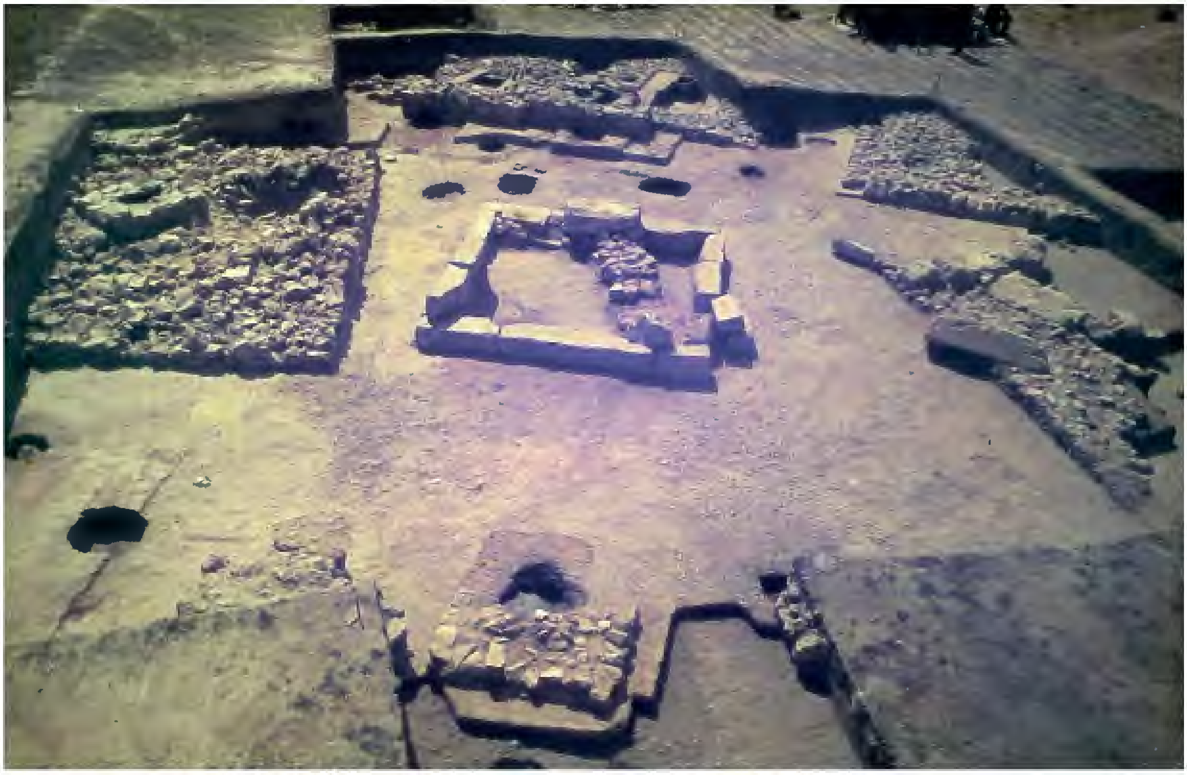


Figura 6.1. Basamento y *témenos* de Pozo Moro tras retirar los sillares derrumbados desde el este (foto: MAG 1973).

corresponde a la necrópolis de cremación ibérica, cubierta a su vez por el Estrato II de una necrópolis tardoantigua de inhumación de los siglos IV-V d. C. y por el Estrato I del nivel superficial (Alcalá-Zamora 2003; *vid. supra*, § 4.2). En consecuencia, el Estrato IV permitió documentar cómo se realizó la construcción del monumento y cómo ocurrió su destrucción, gracias al análisis de los restos conservados, en especial gracias a los datos proporcionados por los sillares hallados *in situ* de la base del monumento, alrededor de la cual se dispuso el suelo de guijarros y demás restos del *témenos* que formaban parte esencial del monumento (*vid. supra*, § 5; fig. 5.1, 5.3B, 6.1 y 6.2A-B). Todos estos elementos fueron concebidos como una unidad arquitectónica, como se deduce del proceso de construcción, uso y derrumbe del monumento.

En un lugar que habría sido previamente elegido junto a un pozo, se organizó el *bustum* destinado a la cremación del difunto y, en ese mismo lugar, tras la cremación ritual del cadáver, se procedió a levantar el monumento, cuyos sillares habrían sido previamente labrados y estarían preparados para su montaje. La estratigrafía del yacimiento permitió precisar las fases de este proceso, también documentado por diversos sondeos que aprovechaban los agujeros realizados por los *loculi* de algunas tumbas ibéricas que habían roto el suelo del *témenos* (*vid. infra,* § 6.2). Igualmente, se aprovechó un pozo de saqueo, de época indeterminada, excavado en la esquina noroeste de un gran encachado tumular, el 5F-4, situado al SW del monumento, pues este pozo de saqueo penetró hasta el suelo natural (Alcalá-Zamora 2003, 71 s., fig. 56a). La excavación y la limpieza de este pozo de saqueo en la campaña del año 2000 permitió analizar la estratigrafía de las estructuras visibles en el corte realizado por el saqueador hasta el suelo natural, quien había

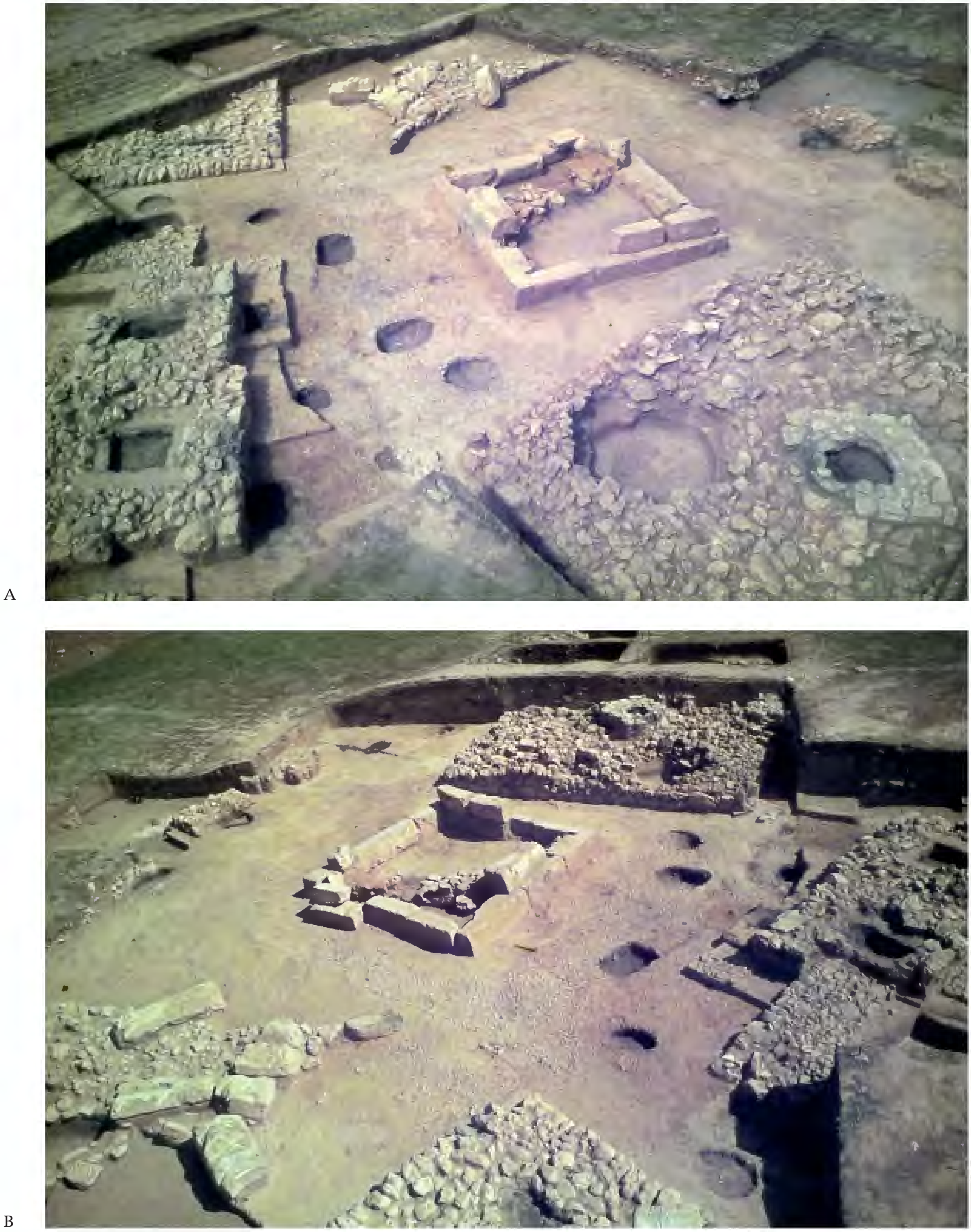


Figura 6.2. Basamento y *témenos* del monumento de Pozo Moro tras retirar los sillares derrumbados: A, desde el suroeste; B, desde el norte (fotos: MAG 1973).

roto todo lo que encontró a su paso, desde el muro perimetral interno del encachado tumular 5F-4 hasta dos suelos diferentes de arcilla roja, que resultaban perfectamente visibles (fig. 6.3A y 6.3B).

6.2. La preparación del suelo natural y la estratigrafía del yacimiento

La estratigrafía del yacimiento (*vid. supra,* § 4.2) mostró que el monumento de Pozo Moro se levantó después de preparar y aplanar el suelo natural del lugar, formado por una greda arcillosa con restos de humus. El suelo geológico natural o Estrato V.B lo constituía una formación de margas calcáreas miocénicas de colores rojizos y blancuzcos del Serravaliense, que no presentaba ninguna señal de actividad antrópica. Este estrato era relativamente uniforme y de gran espesor, pues en ninguna de las catas realizadas apareció la roca caliza, ni siquiera en descomposición.

Sobre este suelo geológico natural se observaba un nivel de unos 40 cm de potencia, formado por margas de color grisáceo por estar mezcladas con humus (Estrato V.A). Este estrato ofrecía una gradación desde el color blanco lechoso del substrato geológico natural en su parte inferior hasta un color grisáceo intenso en la superior, probablemente por ser los restos del antiguo suelo vegetal existente en el lugar en el momento de construirse el monumento (fig. 6.3A y 6.3B). Sobre la superficie de este paleosuelo gris se dispuso el *bustum* para la cremación del cadáver y directamente sobre el *bustum* se levantó el monumento, proceso que quedó bien documentado durante la excavación y que corresponde al Estrato IV.B. En este complejo estrato se apreciaban varias fases, bien documentadas por la estratigrafía, cuya fecha se puede precisar en torno al 500 a.C. según evidenció el rico ajuar del citado *bustum* hallado en la base del monumento (Estrato IV.B-4).

El Estrato IV.B-5 correspondía a una nivelación del suelo natural (Estrato V.A), para preparar un suelo de arcilla roja quemada del *bustum* del monumento, que constituye el estrato IV.B.4. Este estrato IV.B.4 apareció por debajo de los sillares que constituían la base del monumento y también bajo el empedrado de guijarros del *témenos* (fig. 6.3A). Era una capa claramente perceptible de arcilla roja endurecida –seguramente quemada–, extendida como suelo del *bustum* del monumento, que se asentaba directamente sobre la misma. Este nivel de arcilla roja, que por su textura y color parecía arcilla refractaria, se debe interpretar, más que como el suelo originario del monumento, como la preparación para el *bustum* donde se realizó la cremación ritual del cadáver, claramente visible al retirar el relleno del interior del monumento (fig. 6.5B), ya que sobre esta capa de arcilla apareció un hoyo que contenía cenizas y huesos de una cremación con restos muy quemados de un ajuar de gran riqueza, que indudablemente se debe atribuir al *bustum* sobre el que se levantó el monumento de sillares (Almagro-Gorbea 1983a, 184 s.). Este suelo de arcilla roja alcanzaba casi 5 cm de espesor hacia la parte septentrional del sondeo, espesor que tendía a disminuir hacia la parte meridional hasta casi desaparecer (fig. 6.3A), pues esa zona constituía el extremo meridional del suelo de arcilla roja. Este suelo también se documentó dentro del monumento (fig. 6.5A-C), al vaciar su relleno y se había conservado especialmente bien bajo los sillares hallados *in situ* al ser estos retirados para trasladarlos al Museo Arqueológico Nacional (fig. 6.6A-B).

Por encima de este suelo de arcilla roja aparecía un enguijarrado o suelo de guijarros que formaba una banda al exterior del monumento de sillares (Estrato IV.B.3), enguijarrado que constituye un elemento esencial del *témenos* construido en torno al monumento (fig. 5.1 y 3.10B). Este empedrado, hecho con pequeños guijarros, ofrecían una forma de *keftiu* o lingote de cobre o, más exactamente, de *oxhide* o «piel de buey» (*vid. infra,* § 18.2). Sus bordes eran rectos y quedaban

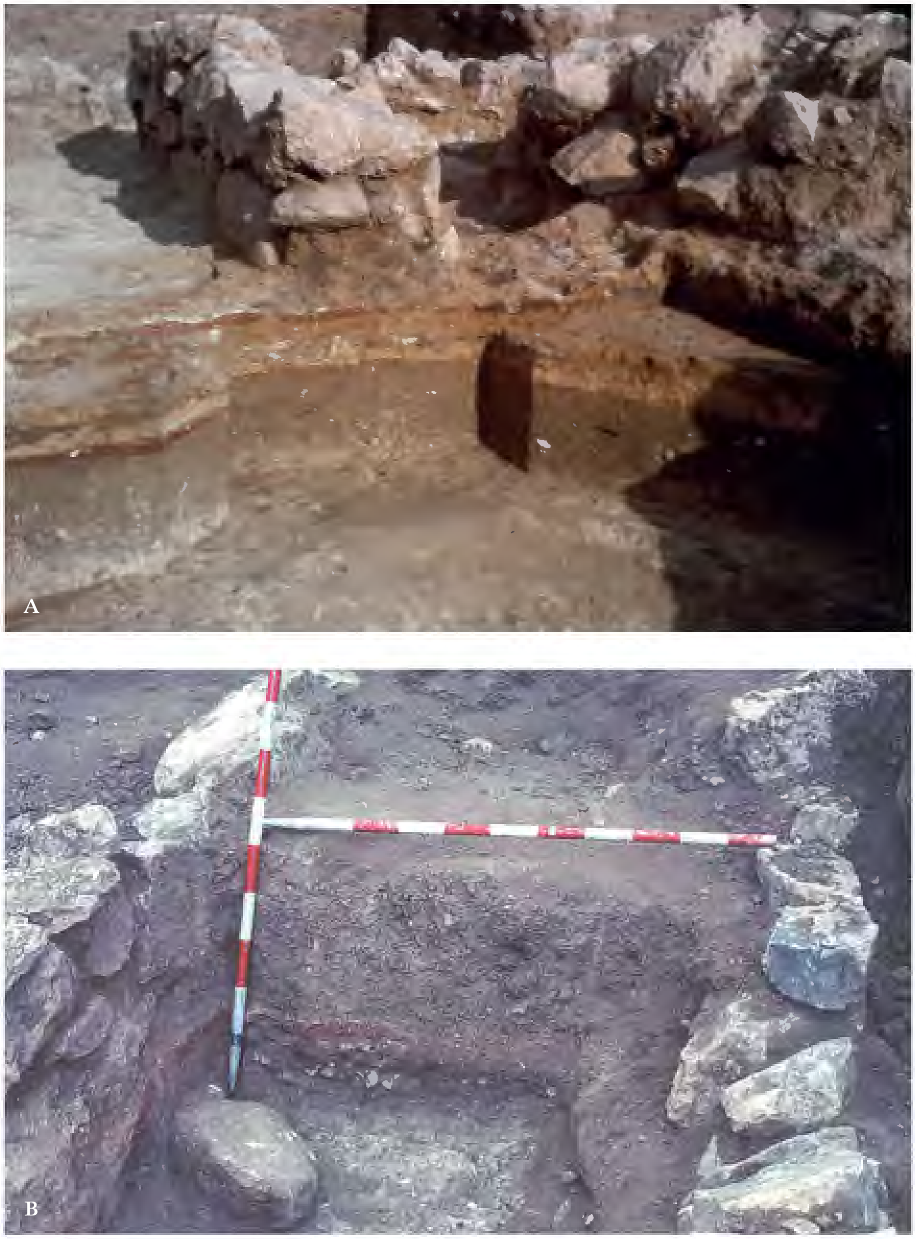


Figura 6.3. A, Corte estratigráfico del pozo de saqueo del túmulo 5F-4. Se aprecian dos suelos de arcilla roja, uno encima del *bustum* de dicho túmulo y otro inferior sobre el suelo de greda natural que corresponde al monumento turriforme. B, Agujero de saqueador en la esquina noroeste del túmulo 5F-4 con restos del suelo de arcilla roja con una capa de guijarros debajo (fotos: MAG 1973).

paralelos a la construcción, con una anchura en torno a los 100 cm aproximadamente, aunque estaba separado unos 50 cm del monumento (fig. 5.1). Su contorno lo formaba un murete de adobes de arcilla blancuzca que constituiría un *períbolos* que rodeaba al monumento y al *témenos* enguijarrado, aunque al ser de barro apareció prácticamente arrasado. El suelo de guijarros proseguía por la parte occidental del monumento hasta unirse a otra zona de guijarros externa situada fuera del *períbolos*, zona que, aparentemente, formaría una banda paralela a la situada en el interior, banda que pudiera extenderse hasta unos 250 cm del borde del monumento en el ángulo suroeste de la cuadrícula 3E (fig. 6.9A).

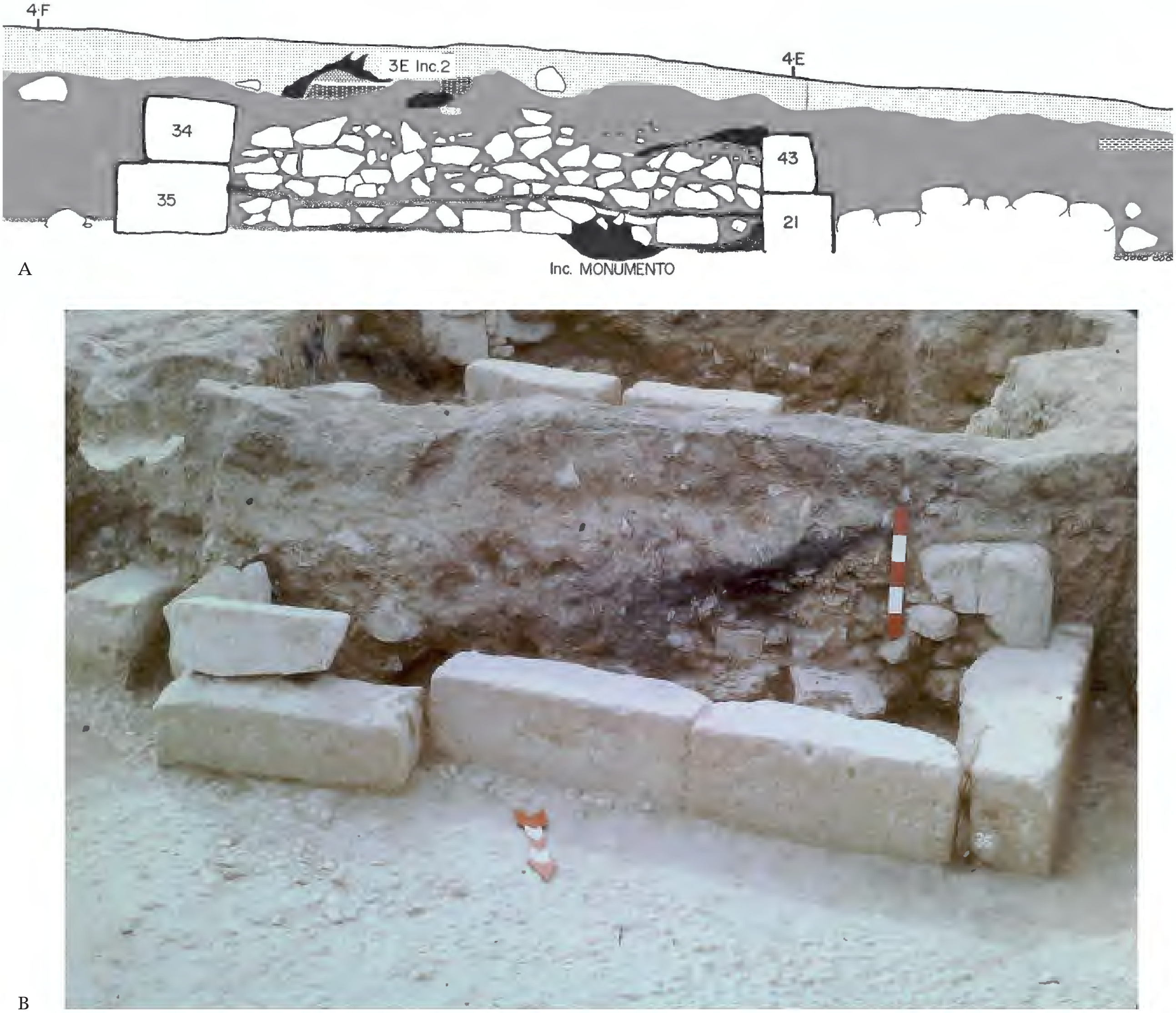


Figura 6.4. A-B, Estratigrafía del testigo interior del monumento de Pozo Moro por los puntos 4E-4F. (MAG 1973).

En la parte meridional del monumento se pudo observar que el enguijarrado citado quedaba cubierto por una capa regular de arcilla de color rojizo-anaranjado claro que alcanzaba 25 cm de espesor (fig. 6.3A-B), semejante a la arcilla utilizada para hacer los adobes de las tumbas ibéricas. A su vez, sobre esta capa de arcilla clara se percibía otra capa de arcilla roja refractaria, de unos 5 o 6 cm de grosor que proseguía por debajo de las piedras del túmulo 5F-4 hasta la esquina SE de este túmulo (fig. 6.3A), lo que evidenció que correspondía a la preparación del *bustum* del túmulo 5F-4, bajo el cual todavía apareció un nivel de piedras dispuestas sin orden alguno en contacto con el suelo natural de greda blanca (fig. 6.3B). En consecuencia, el sondeo del pozo de saqueo realizado en la esquina NW del gran túmulo escalonado 5F-4 permitió diferenciar con claridad dos capas de arcilla roja superpuestas: la inferior pertenecía al *bustum* del monumento

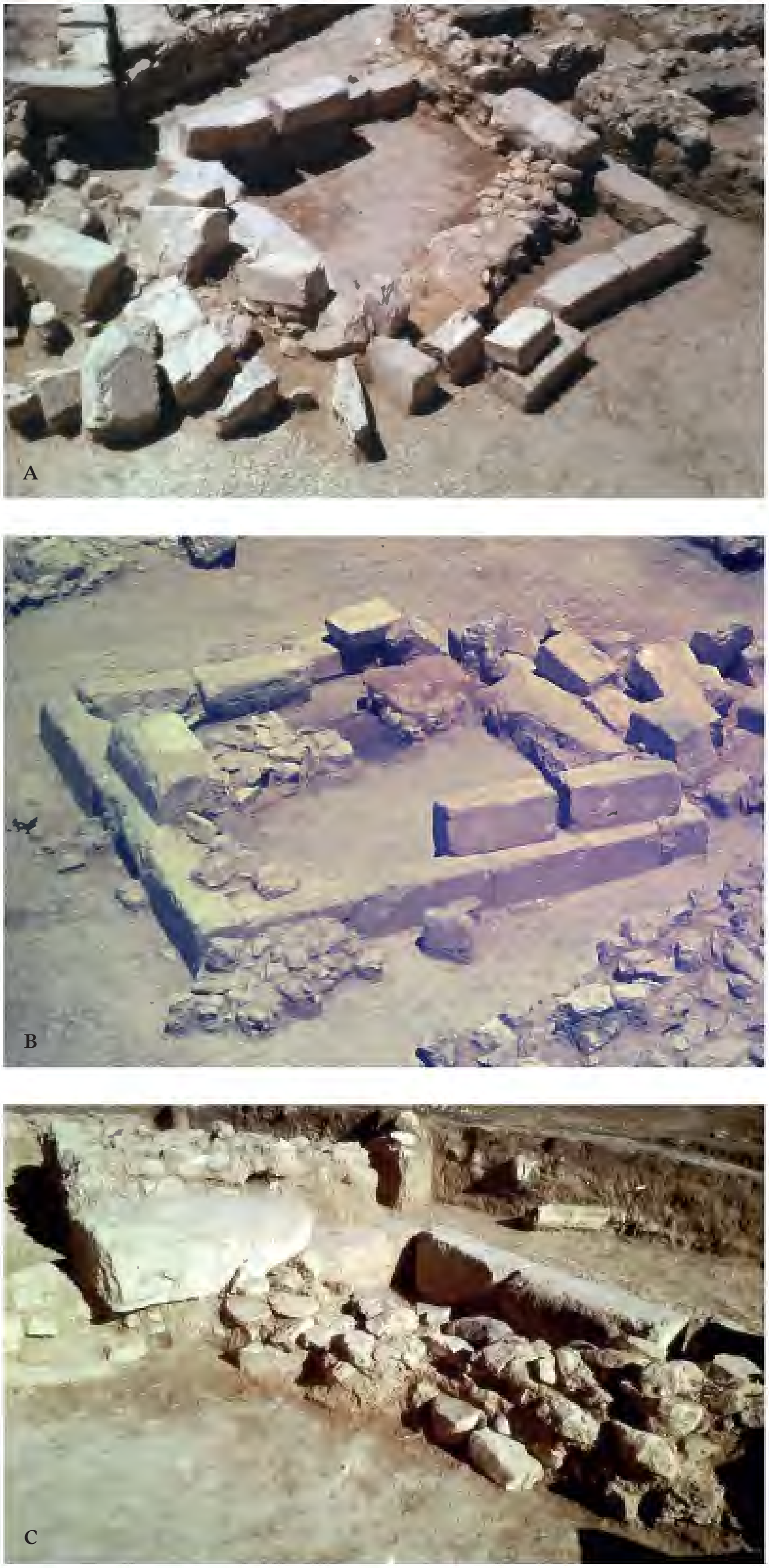


Figura 6.5. A y B, Relleno de piedras y tierra del interior monumento sobre el suelo de arcilla roja del *bustum* con tierra negra de la cremación. C, Detalle del relleno de piedras del interior del monumento (fotos: MAG 1973).

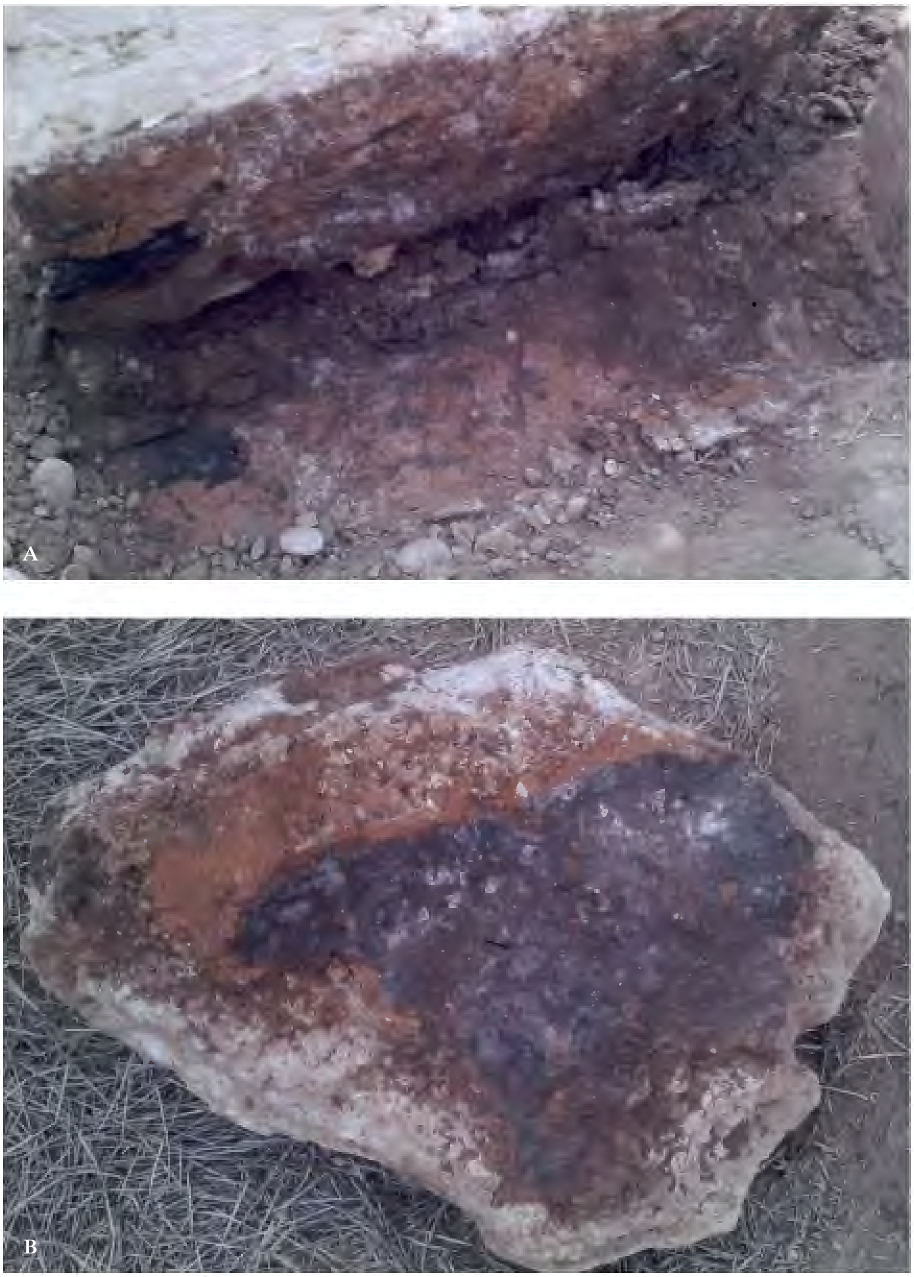


Figura 6.6. A, Suelo de arcilla roja con tierra negra del *bustum* aparecido bajo *el* sillar PM17. B, Restos del suelo de arcilla y de tierra quemada del *bustum* pegados a la base del sillar PM17 (fotos: MAG 1973).

orientalizante, que disminuía de espesor hasta desaparecer hacia el sur, mientras que la superior correspondía al *bustum* del tumulo 5F-4, que mantenía el mismo ritual funerario al menos una generación posterior a la del monumento orientalizante. En consecuencia, era evidente la superposición del *bustum* del túmulo escalonado 5F-4 sobre la parte meridional del enguijarrado del *témenos* del monumento orientalizante, lo que indica que, al preparar dicho *bustum*, el monumento orientalizante debía estar ya destruido.

Por encima del estrato IV.B.3 se identificó el estrato IV.B.2. Este estrato IV.B.2 correspondía al relleno del interior del basamento de sillares conservados *in situ* (fig. 6.4). Este estrato quedaba por debajo de algunas sepulturas ibéricas que los cubrían y sobre el suelo rojo del *bustum* del estrato IV.B.4. Consistía en una masa de tierra arcillosa con piedras areniscas naturales y con fragmentos muy rotos de restos desechados de la talla de los sillares del monumento, por lo que ofrecía todas las características de tratarse del relleno de la base del monumento (fig. 6.5A-C). Además, los sillares del monumento carecen de labra en su cara interna, lo que confirma que el interior del monumento estuvo macizado.

El estrato IV.B.1 correspondía al basamento de sillares del monumento, del que se conservaba *in situ* la primera y parte de la segunda hilada de sillares (fig. 5.1, 6.1 y 6.2). Este estrato quedaba justo por encima del estrato IV.B.4, que era el suelo rojo del *bustum,* sobre el que se habían asentado directamente los sillares de la base cuando todavía ardía la pira. A su vez, estos sillares *in situ* del estrato IV.B.1 quedaban cubiertos por el estrato IV.A, formado por los restos de la destrucción del monumento.

El estrato IV.A correspondía, como se ha dicho, a la destrucción y derrumbe del monumento (fig. 5.2, 5.3A-B, 5.6A y 6.5A). Estaba formado por numerosos sillares caídos hacia el norte y el este de la base del monumento, lo que ha permitido plantear la reconstrucción. Habían quedado tal y como se habían derrumbado, seguramente a causa de un seísmo (Rodríguez-Pascua *et al*. 2022; *vid. supra,* § 5.3) y aparecieron cubiertos por la tierra derramada que macizaba el interior del monumento y por la procedente de las tumbas ibéricas superpuestas. Los restos de sillares caídos al pie de los lados norte y el este del monumento y la inclinación que ofrecía la base del mismo hacen pensar en una basculación del terreno sobre el que se alzó la construcción, lo que pudo producir el consiguiente agrietamiento y derrumbe del monumento. La fecha de este estrato IV.A se debe situar hacia el 500 a. C. o poco después, en la primera mitad del siglo v a. C., pues, en cualquier caso, es anterior al inicio de la necrópolis ibérica del estrato III, ya que algunas sepulturas, como la 5Dinc6, reutilizan los restos del monumento desde pleno siglo v a. C. (Alcalá-Zamora 2003, 66, fig. 47).

6.3. El *bustum* y los restos de cenizas y del ajuar

La estratigrafía del yacimiento mostraba cómo, por debajo de todo el basamento de sillares del monumento y bajo el empedrado de guijarros del *témenos,* se extendía un suelo de arcilla roja quemada muy compacta, identificado como estrato IV.B.4. Esta capa de color rojo intenso, que muy probablemente era arcilla quemada por un fuego de oxidación al aire libre, se debe interpretar como el piso preparado para el *bustum* donde se realizó la cremación ritual del cadáver, tradición que procedería de los *busta* orientalizantes, que están hechos con una arcilla similar, como los documentados en la necrópolis de Medellín (Almagro-Gorbea, dir. 2008, 958 s., 982 s.), aunque también se han constatado en algunas necrópolis ibéricas (Senent 1930, 8 s.).

Este suelo de arcilla quemada apareció bajo el relleno de tierra y piedras del interior del monumento (fig. 6.5A-B), junto a la tierra negra del *bustum* dispuesta sobre esa capa roja de arcilla, capa que proseguía bajo de los sillares de la base del monumento conservados *in situ* como se pudo documentar cuando estos se retiraron para trasladarlos al Museo Arqueológico Nacional para su restauración y montaje. En especial bajo los sillares del lado septentrional PM17 y PM23, aparecían restos evidentes de las cenizas del *bustum* y de la capa de arcilla del estrato IV.B.4 (fig. 6.6A), que habían quedado adosados a su cara inferior (fig. 6.6B), lo que indicaba que los sillares del basamento se habían colocado directamente sobre el *bustum* nada más apagarse el fuego[16]. Este importante detalle demuestra que los sillares se asentaron directamente sobre el *bustum*, como se pudo constatar con toda seguridad al levantarlos, ya que las tierras negras del *bustum* y del suelo de arcillas roja quedaron firmemente pegados a la base del sillar PM17 (fig. 6.6A-B). Este suelo de arcilla roja del estrato IV.B.4 tendía a perder espesor hacia el sur hasta desaparecer a unos 4 m del lado meridional del monumento, como se confirmó al limpiar el pozo de saqueo de la esquina noroeste del encachado tumular 5F-4, donde dicho suelo de arcilla roja aparecía directamente sobre el suelo natural (fig. 6.3A), lo que hace suponer que tendría una anchura parecida en los otros lados del monumento.

En consecuencia, el suelo de arcilla roja preparado para el *bustum* se extendería por lo menos unos 10 m de norte a sur y, probablemente, otros tantos de este a oeste, pues también se localizó en la cuadrícula 5D, donde aparecía por debajo de las tumbas 5D-inc5 y 5D-inc6 (fig. 4.6A). Por lo tanto, el suelo de arcilla roja preparado para el *bustum* mediría, como mínimo, 8 m de norte a sur por 10 m de este a oeste, por lo que se puede calcular que tendría una superficie de 80 a 100 m^2. Esta superficie parece muy amplia para un *bustum*, pero se puede comparar a la que ofrece el gran túmulo escalonado 5F-4, el único bien conocido, cuya superficie se puede calcular en un mínimo de 40 m^2, ya que su *bustum* ocupa y parece rebasar toda el área de *c*. 40 m^2 de este túmulo, que medía 6,48 m por 6,15 m de lado (fig. 4.10B). En consecuencia, la gran dimensión del *bustum* del estrato IV.B.4 concuerda con la importancia del monumento y con la tradición de los *busta* de la necrópolis ibérica posterior.

Por debajo del suelo de arcilla roja del *bustum* del monumento ya aparecía el suelo natural en todos los lugares en que se pudo comprobar. Este hecho evidencia que el monumento se construyó directamente sobre esta capa de arcilla roja dispuesta sobre el estrato de humus y greda que constituiría el suelo natural en el momento al iniciar la construcción (Estrato V.A).

En el interior de la base del monumento, hacia su parte oriental, la capa de arcilla roja del *bustum* ofrecía un hoyo rehundido, situado entre –40 y –70 cm de profundidad, relleno de tierra muy oscura y quemada, que contenía cenizas y pequeños huesecillos de una cremación junto a restos muy quemados de un rico ajuar, que indudablemente se deben atribuir al *bustum* de la sepultura sobre la que se levantó el monumento de sillares. Esta mancha de tierra negra no tenía un contorno bien definido por estar deformada por las piedras del relleno del monumento, pero medía unos 80 cm en su lado menor por 100 a 120 cm en el lado mayor, y parecía ofrecer una forma ligeramente rectangular, con su eje mayor orientado de noreste a suroeste (fig. 5.1).

En conclusión, los restos aparecidos en la excavación permitieron observar que antes de construir el monumento de Pozo Moro se había preparado cuidadosamente una amplia superficie de casi 100 m^2 sobre la que se dispuso un suelo de arcilla roja colocado directamente sobre el paleosuelo natural gredoso con abundante humus del lugar, que, al parecer, pudo haber sido previamente aplanado. Este suelo rojo debe interpretarse como una preparación para el *bustum* donde se realizaría la cremación ritual del cadáver, pues, hacia el centro de esa amplia superficie de tierra roja, aunque algo desviado hacia la parte noroeste, se debió disponer la pira de cremación del personaje destinatario del monumento, como lo evidenciaba la zona de tierra negra con arcilla quemada y mezclada con cenizas, con pequeños fragmentos de huesos humanos y con restos sumamente calcinados del ajuar. Sin embargo, los restos de huesos hallados entre la tierra negra quemada y las cenizas sobre el citado suelo rojo del *bustum* y el hecho de que solo aparecieran algunos fragmentos de los objetos depositados como ajuar llevan a suponer que esos restos, probablemente, serían los residuos que no se llegaron a recoger cuando, tras la extinción del fuego de la pira funeraria, se debieron recoger y retirar los restos del muerto y de su ajuar, antes de proceder a montar, justo encima, el monumento de sillares, por lo que es lógico suponer que sus restos se depositarían en una urna cineraria.

---

[16] Algunos autores (Blázquez 1979, 155; Blázquez y Valiente 1981, 199; López Pardo 2006, 27, n. 18) no han comprendido que el *bustum* hallado en el interior del monumento era inmediatamente anterior a la colocación de los sillares (Almagro-Gorbea 1978b, 255). Este hecho estaba perfectamente atestiguado, pues parte de las cenizas del *bustum* aparecieron por debajo del sillar PM17 (fig. 6.6A-B). Esa errónea interpretación partía de deducciones cronológicas apriorísticas, que están en contradicción con los datos proporcionados por la excavación, como la confusión del *bustum* del monumento con los *busta* de las tumbas de la necrópolis ibérica, que claramente son posteriores (López Pardo 2006, 27, n. 18). Por otra parte, este *bustum* de Pozo Moro prueba que estos monumentos turriformes eran tumbas en sentido estricto, no únicamente el *nefesh* del difunto (Prados 2008, 273 s.).

6.4. Los restos del monumento conservados *in situ*

El descubrimiento de mayor interés de la excavación del yacimiento de Pozo Moro fue el hallazgo, por debajo de la necrópolis ibérica del estrato III, de los restos del *heroon* monumental orientalizante construido con sillares, que corresponde al Estrato IV.B.1 de la estratigrafía.

Enterrados bajo las sepulturas y las tierras de la necrópolis ibérica, apareció el basamento de un monumento derrumbado, hecho con sillares de arenisca cuidadosamente labrados, del que todavía se conservaban *in situ* la primera y parte de la segunda hilada de sillares. Además, en sus lados norte y este aparecieron numerosos sillares, muchos de los cuales estaban tal y como habían caído, lo que permitiría plantear su reconstrucción (*vid*. *supra*, § 5).

El monumento era de forma cuadrada y se construyó con sillares de calcarenita local. Se conservaban *in situ* prácticamente todos los sillares de la primera hilada y algunos de la segunda (fig. 5.1, 6.1 y 6.2). La primera hilada, que constituía el basamento conservado *in situ,* medía 3,65 m de lado, lo que supone una superficie relativamente pequeña, de solo 12,96 m^2, y estaba orientado 112±1.º NM, por tanto, ligeramente hacia el sureste. Esta primera hilada estaba formada por tres sillares en el lado occidental, el PM33, PM35 y PM36, y otros tres en la oriental, PM25, PM23 y PM21. Estos lados encerraban los lados meridional y septentrional, formados, además, por sillares de volumen algo menor. El lado meridional, de oeste a este, lo formaba los sillares PM32, PM31, PM29, PM28 y el PM27, que era de pequeño tamaño, como para completar el espacio que faltaba, mientras que el lado septentrional lo formaban, de oeste a este, los sillares PM16, PM17, el PM18 que apareció movido y girado, y otro sillar no conservado *in situ* (*vid. supra,* § 5.1). Esta primera hilada de sillares medía 39 cm de alto por 365,3±2,01 cm de lado (*vid. infra*, § 10, fig. 10.4), lo que equivale a 12 pies de 30,4 cm, aunque el lado norte, posiblemente a causa de una grieta, medía 374 cm.

Sobre esta hilada de la base se conservaban 4 sillares de la segunda hilada, 3 de ellos prácticamente *in situ,* los sillares PM34 del lado occidental, el PM30 y el PM26, del meridional, y el PM14 del oriental, aunque este apareció algo movido de su sitio. Su altura era de 34 cm y quedaban retranqueados 20 cm respecto a los de la base, por lo que era más problemático conocer la longitud de los lados de esta segunda hilada, que se ha podido calcular en 325 cm. El sillar PM26 ofrecía un retranqueo de 19 cm en su lado oeste, mientras que el este aparecía claramente movido hacia el exterior. A su vez, el sillar PM30 ofrecía un retranqueo de 18 cm en su lado este y 19 cm en el oeste y el sillar PM34, estaba retranqueado 18 cm en su parte sur y 19 cm en la norte, pues el sillar PM36 infrayacente apareció 1 cm movido hacia el exterior. En consecuencia, estos datos indican que el retranqueo originario de esta segunda hilada debió ser de 18,5 cm.

De la tercera hilada no se conservaba *in situ* ninguno de sus sillares, pues debieron ser reutilizados y desaparecer al resultar visibles en la parte superior del amontonamiento de sillares producido al derrumbarse el monumento.

Los sillares de la base del monumento conservados *in situ* permitieron conocer datos de gran interés para la anastilosis del monumento (*vid. infra*, § 10). La base era cuadrada y medía 365 cm en cada lado, mientras que la segunda hilada medía 3,25 m, con un retranqueo de 20 cm a cada lado. También se pudo comprobar que ofrecía una estructura pseudoisódoma, pues todos los sillares de la misma hilada tenían la misma altura. Otro dato interesante es que los sillares de cada hilada, a juzgar por la disposición que ofrecían los de la base, se debieron disponer, alternativamente, con dos lados opuestos cerrando a los otros dos, para obtener una mejor trabazón de las esquinas a modo de soga y tizón alternados. Además, algunos sillares conservaban líneas de trazado paralelas para señalar la ubicación retranqueada de los de la hilada superior, mientras que otras marcas perpendiculares indicaban la separación entre sillares contiguos (*vid. infra*, § 9.4).

El interior de este basamento de sillares conservado *in situ*, por debajo de las sepulturas ibéricas que los cubrían, estaba formado por el Estrato IV.B.2, que llegaba hasta el suelo rojo del *bustum*, al que se superponía directamente. Este grueso estrato era un relleno constituido por una masa de tierra arcillosa con numerosas piedras areniscas naturales entre las que incluso había algún fragmento roto de sillares del monumento que se pueden interpretar como restos de talla desechados, relleno perfectamente visible en el testigo dejado al excavar el interior del monumento (fig. 6.4B y 6.5C). Los restos desechados de sillares y piezas semielaboradas reutilizados en el relleno son de especial interés, pues indican que, al menos una parte del monumento, fue elaborado *in situ*, pues los restos desechados, junto con otras piedras naturales del lugar se utilizaron para rellenar el basamento. Esta interpretación la confirma el hecho de que los sillares del monumento no están nunca labrados por su cara interior, pues no sería visible (fig. 5.5A), puesto que el monumento era macizo, al menos, su basamento.

Este monumento de sillares se levantó en el centro del *témenos*, sobre el suelo cuidadosamente enguijarrado ya descrito, que cubría la capa de arcilla del *bustum* preparada para la cremación del cadáver. Sin embargo, en la excavación no se pudo apreciar ninguna obra de cimentación, lo que resulta sorprendente en un edificio de sillares construido sobre terreno de margas, hecho que hace pensar en falta de experiencia de los constructores, al menos en este tipo de suelos.

6.5. El *témenos*, el *períbolos* y el mosaico de guijarros

En torno al monumento se organizó un complejo *témenos* en forma de *býrsa* o de «piel de toro (*vid. infra,* § 18.2), que debía estar rodeado por un *períbolos* hecho con adobes (fig. 5.1), cuyo color blanquecino se podía observar en algunos lugares, como en la esquina SW (fig. 6.9B). La estratigrafía mostraba que el suelo de este *témenos* estaba cubierto por un mosaico o pavimento de guijarros, a modo de un fino enguijarrado (fig. 5.1, 6.1, 6.2A-B), elemento que ha facilitado la identificación de estas estructuras. Este suelo de guijarros cubría todo el interior del *témenos,* dispuesto sobre la capa de arcilla roja que se había preparado para el *bustum*, pero también se enguijarraron unas franjas externas adosadas a los lados exteriores del *períbolos*. Estos enguijarrados constituyen un elemento de gran interés en este *heroon* monumental, pues este cuidado mosaico, además de servir como un elemento que daba suntuosidad al conjunto, facilitaba deambular por el *témenos*, al mismo tiempo que tendría la función de sellar y proteger el *bustum* donde se había realizado la cremación del difunto heroizado, por lo que este suelo, muy probablemente, se consideraría un elemento de carácter sacro, sobre el que no podría caminar cualquier persona.

Este encachado que cubría el suelo del *témenos* estaba formado por multitud de pequeños guijarros rodados de caliza de unos 5 cm de longitud, dispuestos directamente sobre la arcilla roja del *bustum,* que había sido cubierta por una capa de arcilla de color rojizo claro utilizada para fijar los guijarros al suelo. Esta arcilla, al ser menos consistente que la que formaba el piso del *bustum*, no impedía que los guijarros pudieran desprenderse con facilidad. En consecuencia, el enguijarrado apareció bastante alterado por estar roto y por faltarle guijarros en numerosos lugares, tanto por haberse desprendido por erosión como al excavarse los *loculi* de algunas tumbas de cremación de la posterior necrópolis ibérica, como las tumbas 5Dinc5 y 5Dinc6, en la parte SE (fig. 4.6A), las 4Finc4, 4Finc5 y 4Finc7 en la esquina SW (fig. 4.6C y 6,2A) o la 3Finc8 en la parte NW (fig. 6.2B), por lo que toda su parte occidental estaba muy deteriorada (fig. 6.2A-B y 6.9A). Sin embargo, en las zonas donde el mosaico estaba mejor conservado, como en su parte septentrional (fig. 6.7) o en la esquina SW (fig. 6.9A-B), se pudo observar que se había realizado con cuidado y con bastante regularidad.

El suelo de guijarros del *témenos* construido alrededor del monumento tenía su misma orientación, que se puede precisar en 112±1º NM hacia el sureste (fig. 5.1). Era de forma aproximadamente rectangular y medía entre sus puntos más extremos 10,80 m de NW a SE por un mínimo de 8 m de noreste a suroeste y, aunque, por la parte meridional quedaba oculto por el gran túmulo escalonado 4Finc4 (fig. 5.3A-B y 6.1), es lógico suponer que esa parte sería simétrica respecto al lado septentrional del monumento. En consecuencia, tendría aproximadamente 9 m de anchura, lo que supondría una proporción de 1:1,2, con una superficie total de unos 100 m^2.

Este mosaico de guijarros estaba adaptado al monumento, en función del cual se había construido. Sin embargo, no era uniforme ni todos los lados eran iguales, pues ofrecía una zona interior, adosada a los sillares del monumento, y otra exterior separada de la interior por una banda de adobe que parece corresponder a la base de un muro o *períbolos,* cuya altura no se pudo conocer con seguridad al haberse conservado tan solo la base. Este *períbolos* no tenía la forma de un simple rectángulo con los bordes paralelos a los muros del monumento, como tampoco eran rectos los bordes externos de las bandas exteriores, sino que tenía los bordes convexos, casi paralelos a los de la parte interna, y sus ángulos eran curvados y salientes (fig. 5.1, 6.1, 6.2A-B, y 6.9A-B), por lo que se identifica con una «piel de toro» o *býrsa* (*vid. infra,* § 18.2).

El mosaico interno de Pozo Moro, situado al interior del *períbolos* en forma de «piel de toro», se puede considerar inscrito en un rectángulo teórico. Sus lados más largos medían, de punta a punta de los extremos, 8,80 m (aproximadamente 30 pies de 30,4 cm = 20 codos de 45,6 cm = 9,12 m), aunque solo se pudo comprobar en la parte septentrional, pues la parte sureste estaba prácticamente destruida (fig. 5.1). Los lados menores medían de punta a punta entre 6,80 y 7 m (quizás 24 pies de 30,4 cm = 16 codos de 45,6 cm = 7,29 m), si bien solo se conservaba el lado occidental, pues la parte meridional del lado oriental no se había conservado. En consecuencia, la parte interna del *témenos* pudiera considerarse inscrita en un rectángulo de 30 x 24 pies de 30,4 cm o de 20 x 16 codos de 45,6 cm, lo que supone una proporción 1:1,25.

Como el mosaico tiene forma de «piel de toro», la parte central es más estrecha, tanto en los lados menores como en los mayores. De noreste a suroeste, el mosaico de lado septentrional, el lado mejor conservado (fig. 6.7) medía 128 cm hasta el lado norte del monumento, que mide 365 cm de ancho, mientras que el mosaico de lado meridional medía exactamente 124 cm, lo que da una anchura por la parte central, la más estrecha, de 617 cm. En sentido noroeste a sureste, el mosaico de lado occidental tenía una anchura de 200 cm hasta el lado oeste del monumento,

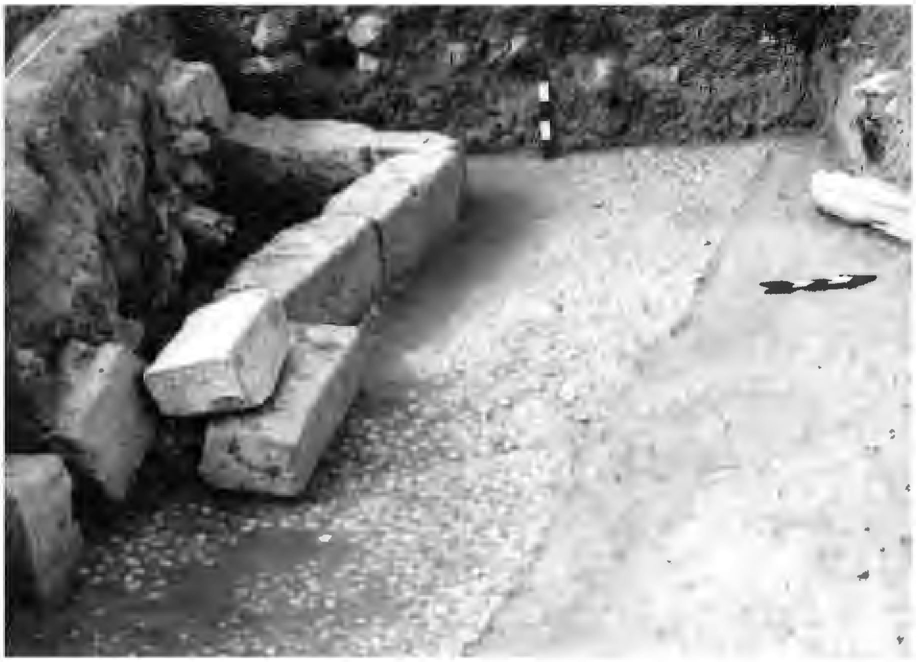


Figura 6.7. Lado septentrional del mosaico de guijarros del *témenos* construido en torno al monumento de Pozo Moro (foto: MAG 1973).

mientras que el mosaico de lado oriental medía exactamente 208 cm, que, sumados a los 365 cm de anchura de la base del monumento, suponen que el interior del *témenos* mediría en sentido longitudinal 773 cm.

En la zona septentrional del enguijarrado, que era la mejor conservada, se seleccionaron dos zonas de 250 cm^2 para contar sus guijarros y calcular el número de guijarros por m^2. Los resultados fueron bastante homogéneos, pues permitieron precisar que había 218,5 ±1,5 guijarros cada 250 cm^2, lo que supone entre 870 y 880 guijarros por m^2, cifra que podía elevarse hasta los 900/m^2 en las bandas exteriores, ya que estaban hechas con guijarros de tamaño algo menor. El mosaico interno del *témenos*, descontando los extremos apuntados, medía aproximadamente 8 m de NW a SE por 6,5 m de NE a SW, lo que supone unos 52 m^2, de los que hay que descontar los 13,3 m^2 que ocupa el monumento, por lo que se puede calcular que el mosaico ocupaba unos 40 m^2. En consecuencia, se debieron utilizar unos 35.000 guijarros para hacer el mosaico del *témenos*. Algo más difícil es calcular el número de guijarros utilizados en las bandas exteriores, pues son de distinta forma y estaban peor conservadas. Se puede calcular que la longitud total teórica de los cuatro lados sumaría unos 72 m lineales, con una anchura que podría calcularse entre 40 y 60 cm, lo que supondría de 30 a 40 m^2. Si se calcula la utilización de unos 900 guijarros por m^2 en estas bandas externas, el número total que resulta es de 27.000 a 36.000 guijarros. Esta cifra, sumada a los 35.000 del interior del *témenos* permite calcular que se debieron utilizar entre 60.000 y 70.000 guijarros para hacer el mosaico de guijarros. A partir del tamaño medio de los guijarros, que era de unos 5 cm de diámetro, lo que supone unos 15 cm^3, se puede calcular el volumen y el peso de esa masa de guijarros. Su volumen total, sin contar los intersticios que quedan ente los guijarros, supondría aproximadamente 1 m^3 de caliza, cuya masa pesaría aproximadamente 2,1 tm. Estas cifras son en sí relativamente modestas, pero ayudan a comprender la técnica constructiva y el esfuerzo realizado, pero, sobre todo, resalta el interés del suelo enguijarrado como elemento suntuario y de prestigio social y como elemento simbólico de carácter sacro.

El mosaico de guijarros era el elemento que mejor permitía identificar la forma y dimensiones del *témenos*, pero, además, estaba rodeado por un *períbolos* de altura desconocida, al estar destruido a ras del suelo. Este *períbolos* estaba construido con un muro de adobes de tierra rojiza clara unidos por una arcilla o greda blancuzca, claramente visible en los bordes exteriores del mosaico de guijarros (fig. 6.9B) y en el espacio libre que quedaba entre las dos bandas de guijarros en las cuadrículas D3 y E3 al norte del monumento (fig. 6.7). La anchura de este *períbolos* se pudo documentar, a pesar de las irregularidades que presentaba al haberse perdido algunos guijarros de los bordes del mosaico. En el lado septentrional, el mejor conservado, la anchura del *períbolos* de adobe medía entre 56 y 68 cm de ancho y en la parte conservada del lado oriental, entre 60 y 65 cm. El lado meridional no se pudo observar al estar cubierto por el gran túmulo escalonado 5F-4. En el lado occidental su anchura era de 60 cm, aunque parecía afinarse hacia el extremo noroeste, donde apenas alcanzaba 52 cm. Estas medidas parecen indicar que el *períbolos* de adobe debió medir teóricamente 2 pies de ancho, unos 60 cm. Aunque su altura es desconocida, se podría calcular en 2 o 3 veces la anchura, lo que supone que pudo tener 4 o 6 pies de altura, de 120 cm a 180 cm, ya que una altura superior no era necesaria y sería menos estable. Al exterior de cada uno de los lados de este *períbolos* de adobe, adosadas a su cara externa, se dispusieron otras franjas de empedrado, en algunos lugares hechas con guijarros algo menores. Sus bordes, tanto internos como externos, eran ligeramente convexos, como los muros del *períbolos*, y quedaban paralelos a los lados del monumento, pero el peor estado de conservación de este enguijarrado exterior no permite observaciones más precisas.

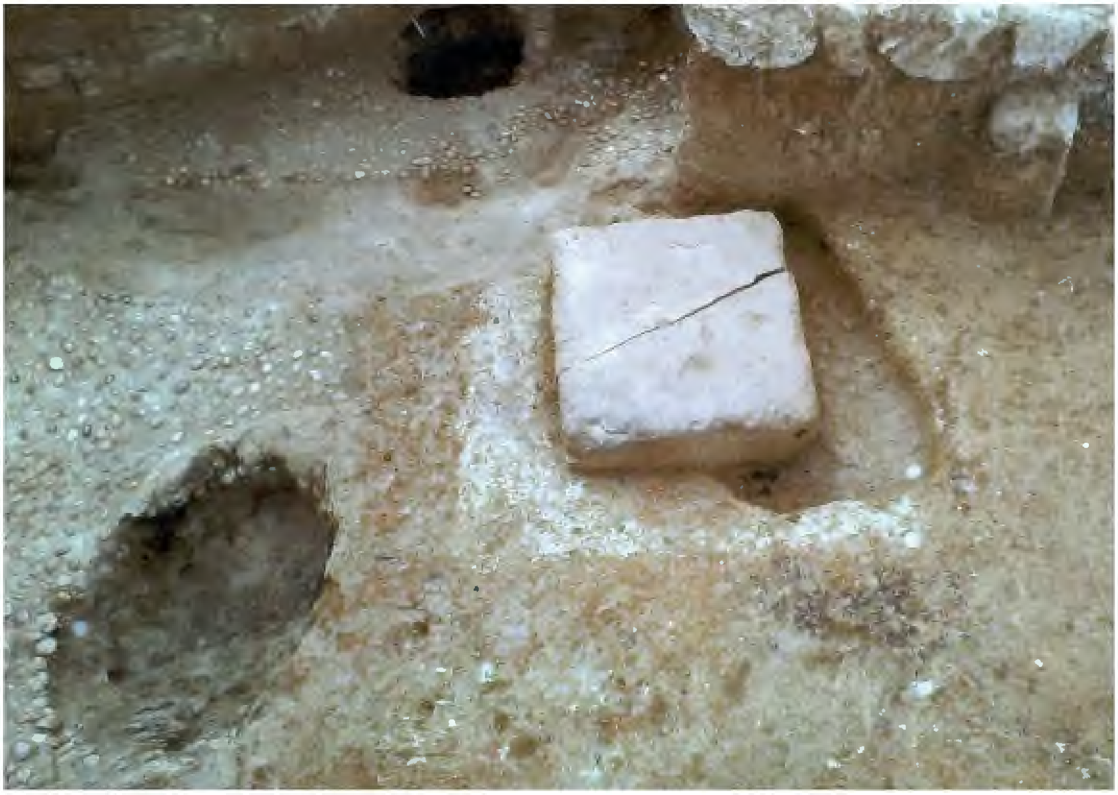
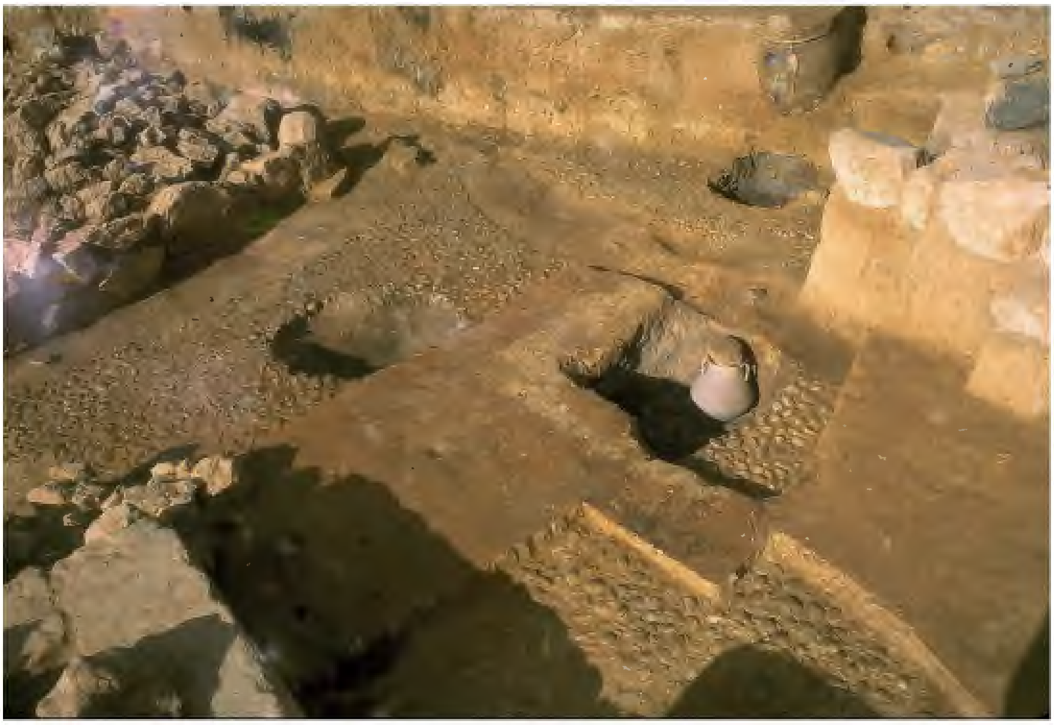
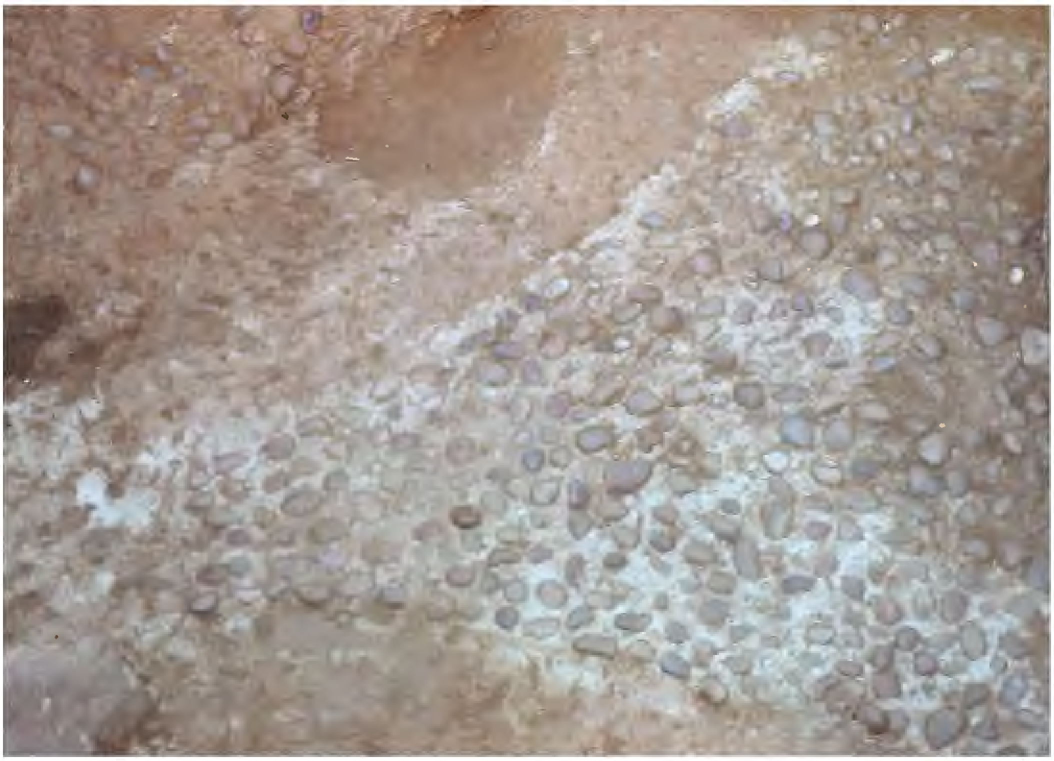


Figura 6.8. Zona occidental del suelo de guijarros del *témenos* roto por las tumbas 4Finc5, 4Finc7 y 3Finc8. En la parte superior, junto al *loculus* 3Finc8, se aprecia el estrecho pasillo de guijarros de entrada al *témenos* (foto: MAG 1973).



A



B

Figura 6.9. A, Esquina SW del enguijarrado de *témenos* y del *períbolos* de arcilla y greda blancuzca rotos por los *loculi* de las tumbas ibéricas 4Finc5, 4Finc4 y 3Finc811. B, Extremo apuntado del enguijarrado en forma de «piel de toro» de la esquina SW del *témenos* (fotos: MAG 1973).

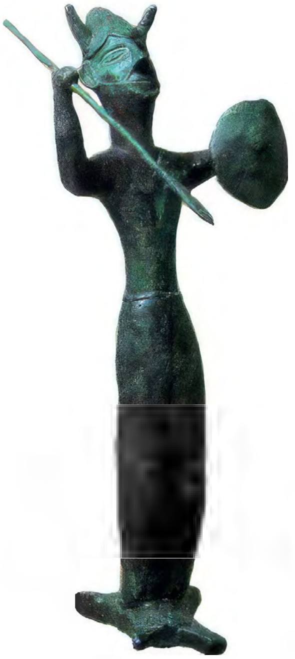


Figura 6.10. *Smiting god* de Enkomi, Chipre, sobre una «piel de toro» (foto: Wikipedia de Gerhard Haubold, Hattingen).

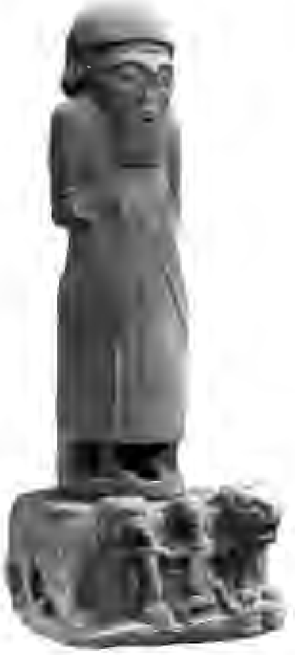


Figura 6.11. Escultura monumental sobre leones de un rey divinizado de Zincirli (foto: @archaeologyart)

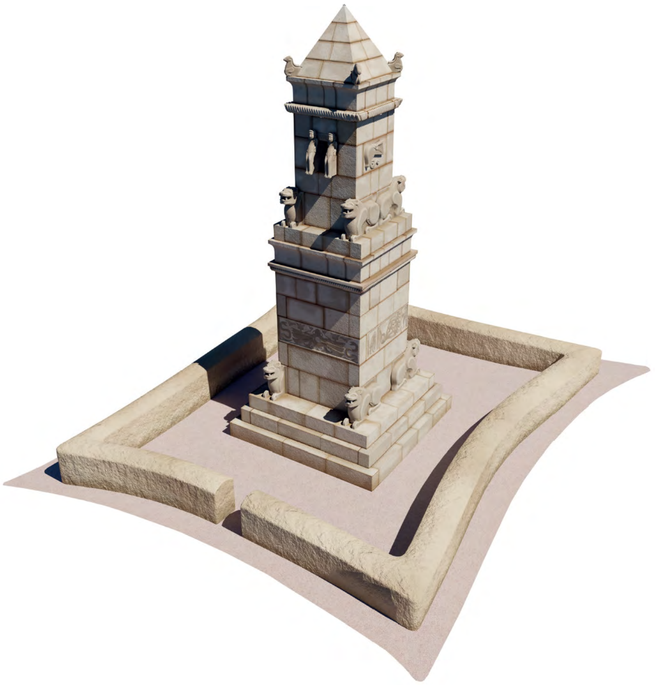


Figura 6.12. Reconstrucción del monumento de Pozo Moro alzado sobre leones y sobre un *témenos* en forma de piel de toro (infografía: J. Quesada).

Un elemento importante de este mosaico de guijarros del *témenos* es que, en el centro de la parte occidental, quedaba unida al mosaico externo que rodeaba el monumento por un pequeño pasillo que medía 60 cm de ancho y otros 60 cm de largo (fig. 5.1, 6.2A-B y 6.8), distancia que equivalente a 2 pies, una anchura semejante a la del *períbolos*. Este pasillo se puede interpretar como una abertura o puerta que comunicaba la parte interior del *témenos* con el mosaico exterior de ese lado occidental, por lo que constituiría el acceso al *témenos*. Este acceso estaba situado precisamente frente a la fachada occidental del monumento turriforme, donde debía estar el relieve con la «Diosa de Pozo Moro» con las alas desplegadas en actitud de proteger el *heroon* (*vid*. *infra*, § 14A), lo que evidencia el carácter sacro y probablemente ritual de esa puerta de comunicación que daba acceso al *témenos* por el lado más simbólico del monumento.

El *períbolos* apareció prácticamente arrasado a nivel del suelo y tampoco era buena la conservación del mosaico de guijarros, pues muchos cantos habían saltado con facilidad y en muchas zonas habían desaparecido por erosiones diversas y por la excavación de los *loculi* de tumbas ibéricas (fig. 4.6A, 4.6C, 6.2A-B, 6.8, 6.9A, etc.). Estos deterioros explican que el mosaico prácticamente había desaparecido junto a los sillares del monumento, aunque se conservaban pequeños restos junto a los sillares PM17 y PM21 del lado septentrional (fig. 6.4B) y en menor número, junto al sillar PM23 del lado oriental y junto a los sillares PM29 y PM31 del lado meridional (fig. 6.5B). La zona septentrional estaba relativamente bien conservada (fig. 3.8 y 6.7), pero en la parte oriental solo se conservaba la esquina sureste, rota además por las cremaciones ibéricas 4Dinc5 y 4Dinc6 (fig. 4.6A y 6.1), por lo que la parte suroriental prácticamente había desaparecido, aunque pequeños restos informes se documentaron al excavar las citadas cremaciones 5Dinc5 y

4Dinc6 de la necrópolis ibérica. La zona meridional estaba cubierta casi totalmente por el gran túmulo escalonado 5F-4, que se extendía hasta el muro del *períbolos* (fig. 3.10B y 6.1), aunque el agujero abierto por un saqueador en la esquina noroeste de dicho túmulo permitió observar algunos guijarros (fig. 6.3B). El lado occidental estaba relativamente mejor conservado, pero roto por los *loculi* de varias tumbas ibéricas. En la zona suroeste, las cremaciones 4Finc5 y 4Finc6 (fig. 6.8 y 6.9A) rompían el mosaico del interior del *períbolos* y la 4Finc4 rompía el mosaico externo del sureste (fig. 4.6C), mientras que la cremación 3Finc3 destruyó la esquina noroeste y el *loculus* de la cremación 3Finc8 había roto el muro del *períbolos* justo al norte del acceso al *témenos* (fig. 6,2, 6.8 y 6.9A).

En conclusión, el *témenos* con su *períbolos* de adobes y su mosaico de guijarros era una estructura más compleja de lo que puede parecer a primera vista y que contribuía al carácter monumental de la construcción (fig. 6.10 a 12). Esta estructura estaba bien planificada y construida, de acuerdo con la metrología de todo el monumento, del que era un elemento fundamental, tanto por cubrir la capa de arcilla roja del *bustum* como por constituir una «piel de toro» como símbolo de carácter «mágico» y sobrenatural dispuesto como base y fundamente de todo el monumento. Esta compleja construcción de carácter simbólico se basaría en creencias míticas, ya que sobre esta «piel de toro», que probablemente tenía carácter mágico, se alzaba el monumento turriforme como *sema* o *nefesh* del personaje enterrado (*vid*. *infra*, § 18.2). En conclusión, el *témenos* del monumento de Pozo Moro formaba parte esencial del complejo monumental, que complementaba y realzaba el destacado carácter simbólico del *heroon* turriforme (*vid*. *infra*, § 12).

7. EL *BUSTUM* APARECIDO BAJO EL MONUMENTO: AJUAR Y RITO

7.1. Introducción

La excavación del yacimiento de Pozo Moro descubrió, por debajo de las sepulturas y de las tierras de la necrópolis ibérica, el basamento de un monumento de sillares con su interior relleno de arcilla y piedras. Este monumento se había levantado sobre un suelo de arcilla roja de 3 a 5 cm de potencia, que constituía el estrato IV.B.4 (*vid*. *supra*, § 4.2 y 6.2). Esta capa de arcilla roja, muy compacta, cuidadosamente preparada y probablemente quemada, cubría una amplia superficie de casi 100 m^2, pues se extendía hasta rebasar el empedrado de guijarros del *témenos,* bajo el que aparecía dispuesta directamente sobre el suelo natural de gredas con humus, cuya superficie debió haber sido previamente aplanada.

Este suelo de arcilla roja compacta debe interpretarse como una preparación para el *bustum* o *pyra* en el que se debió realizar la cremación ritual del cadáver del personaje destinatario del monumento[17] (fig. 5.1 y 6.5). Este nivel de arcilla era especialmente visible en la parte septentrional del basamento, como se pudo comprobar al levantar el sillar PM17 cuando se procedió a su traslado al Museo Arqueológico Nacional para ser restaurado antes de proceder a la reconstrucción del monumento. Bajo este sillar PM17 aparecieron restos de la capa de arcilla roja con cenizas del *bustum* que habían quedado firmemente adosadas a su cara inferior por la presión del peso del sillar (fig. 6.6A-B), lo que confirmaba que dicho sillar se había colocado directamente sobre el *bustum* nada más apagarse el fuego. En el interior del basamento del monumento y por debajo del relleno de arcilla y piedras, a 1,10 m de profundidad desde la superficie, apareció sobre la mencionada capa de arcilla roja del *bustum* un hoyo ligeramente rehundido, situado entre –40 y –70 cm del punto «0». Este hoyo estaba relleno de tierra pardo-negruzca muy oscura, aparentemente quemada y con cenizas, y quedaba en situación excéntrica respecto al basamento del monumento, pues estaba situado a unos 80 cm del muro sureste del mismo (fig. 5.1).

La tierra negruzca de este hoyo del *bustum* quedaba justo encima del suelo rojo de arcilla, por lo que su parte inferior se mezclaba con dicho suelo de arcilla (fig. 6.5C y 6.6A). Aunque su contorno no estaba bien definido, ya que había sido deformado por las piedras del relleno del monumento, medía unos 60 a 80 cm en su lado menor, de NW a SE, por 100 a 120 cm en el lado mayor, de NE a SW, y parecía ofrecer una forma ligeramente rectangular, con una orientación de su eje mayor de NE a SW (fig. 5.1), que era la habitual en las tumbas de la necrópolis ibérica superpuesta (fig. 4.5, 4.7 y 4.8).

---

[17] Esta capa de arcilla roja utilizada como suelo de sepulturas ibéricas es característica de los *busta* orientalizantes desde Portugal (Gomes 2016-2017, 23 s.; *id*. 2021) y Extremadura (Almagro-Gorbea 1977a, 379) hasta las necrópolis orientalizantes del Sureste (García Gandía 2009, 101), de las que pasó a las necrópolis ibéricas (Senent 1930, 8 s.; Alcalá-Zamora 2003, 96 s.).

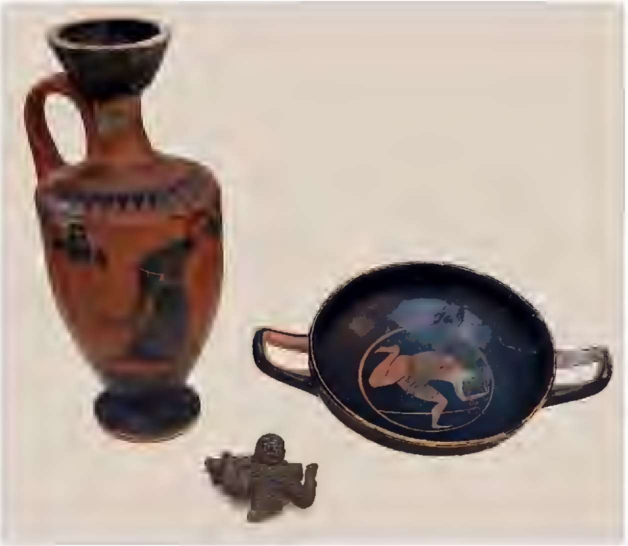


Figura 7.1. Detalle del ajuar hallado en el *bustum* (foto: MAG).

En esta mancha de tierra oscura aparecían restos de cenizas y pequeños huesos calcinados de una cremación, junto a los que se recogieron los restos de un ajuar, que aparecieron muy quemados y revueltos con cenizas y con la arcilla roja del *bustum* (fig. 7.2), entre los que se incluían objetos excepcionales en la Cultura Ibérica (fig. 7.1). Todos los restos hallados correspondían indudablemente al *bustum* de arcilla roja donde se había realizado la cremación del cadáver y sobre el que se levantó el monumento de sillares, pues parte del ajuar, por ejemplo el asa de un *oinochoe* de bronce, apareció, como se ha señalado, incrustado en el suelo de arcilla roja (fig. 7.2), seguramente a causa de la presión del relleno de piedras y de arcilla del interior del monumento.

El ajuar depositado en la pira era de riqueza excepcional para la época en toda esa región del Sureste, pues en la excavación aparecieron, por desgracia muy alterados, restos de plata, bronce, hierro, marfil y piedra, además de cerámicas importadas. Todo ese rico ajuar aparecía muy quemado, fracturado e incompleto al haber sido casi totalmente destruido por el fuego de la pira funeraria, lo que dificulta la identificación y el estudio de los objetos que lo conformaban. Sin embargo, parece evidente que todos esos objetos formaban parte del ajuar depositado en el *bustum* del monumento, pues todos ellos aparecieron entre la tierra negra quemada y mezclada con cenizas situada sobre el citado suelo rojo, junto a algunos pequeños huesos cremados (Reverte 1985, 201-205), que, probablemente por su escasa entidad, no se debieron llegar a seleccionar cuando, tras la extinción del fuego del *bustum*, se recogerían los fragmentos mayores de los huesos del difunto, los cuales debieron ser depositados en su correspondiente urna cineraria, antes de proceder a montar, justo sobre el *bustum*, el monumento de sillares.

El ajuar depositado en el *bustum* debió ser muy rico, aunque apareció sumamente quemado, como hemos indicado. Lo formaban objetos de plata, bronce, hierro, marfil, cerámica y piedra. De estos objetos, los mejor conservados son un *lekythos* ático de figuras negras, un *kylix* ático de forma C de figuras rojas arcaicas y un *oinochoe* de bronce (fig. 7.1), probablemente de producción etrusca, aunque de él prácticamente solo se conservaba la parte superior del asa con la figura de un joven desnudo, cuya superficie apareció muy corroída y alterada por el fuego de la cremación, lo que dificulta su clasificación estilística (fig. 7.4A-D). Aparte de estas tres piezas más destacadas y repetidamente publicadas (Almagro-Gorbea 1983a; *id*. 2009; Domínguez y Sánchez 2001, 80; Graells 2008b), también se recuperaron fragmentos muy quemados de otros objetos que conformaban el rico ajuar depositado en el *bustum* del monumento. Destacan pequeños fragmentos semifundidos de chapa de plata, alguno probablemente de un vaso, y otros restos de plata pertenecientes a joyas de este metal. También se han podido identificar los restos de un rico tahalí o cinturón de guerrero, al que cabe atribuir algunos fragmentos muy deformados de un posible broche de garfios y un numeroso conjunto de grapas de bronce, algunas de ellas sobredoradas, y varios remaches cónicos de bronce que pudieron formar parte de la guarnición de

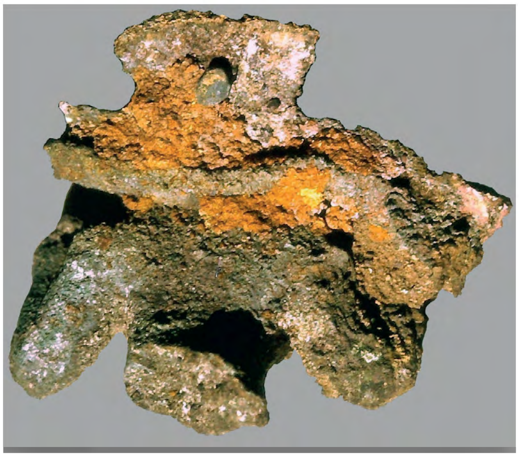


Figura 7.2. Asa de un *oinochoe* de bronce, con los restos de la arcilla roja del *bustum* (foto: MAG).

cuero. Igualmente aparecieron pequeños fragmentos de chapitas de bronce que debieron pertenecer a las paredes del *oinochoe* citado y a restos de otros vasos metálicos que no es fácil identificar, quizás entre ellos una pequeña copa o tal vez también una fuente o «braserillo». Otro elemento de interés son los posibles restos de una fíbula de bronce de resorte bilateral y diversos restos de cintas, grapas y clavijas de bronce y de hierro que parece lógico atribuir al tahalí citado, más que a arneses de caballo. Finalmente, también se recogieron fragmentos de un cuenco y de un vaso cerrado de cerámica gris, una pequeña pieza de marfil o hueso y un pequeño fragmento de piedra pulimentada. Los fragmentos del *kylix,* del *lekythos* y el asa del *oinochoe* (fig. 7.1) aparecieron al inicio de la excavación en las cuadrículas 3E y 4E abiertas en la prospección llevada a cabo por Samuel de los Santos, mientras que los pequeños fragmentos restantes del ajuar se recuperaron en la cuidadosa excavación de la tierra cenicienta del *bustum* realizada al retirar el testigo dejado entre las cuadrículas 3E y 4E, bajo el cual se hallaban.

La fragmentación de los objetos que componían el ajuar impide precisar su tipología en la mayor parte de los casos, pues estaban muy deteriorados, quemados e incompletos, aunque, en su conjunto, permiten conocer las características del ajuar del personaje enterrado bajo el monumento de Pozo Moro, de riqueza y calidad excepcional en su época, a la vez que fechan la sepultura y contribuyen a que se comprenda mejor el contexto sociocultural e histórico del monumento turriforme de Pozo Moro. Por su interés, todos estos fragmentos se describen a continuación ateniéndose en primer lugar al material del que están fabricados, a la vez que se propone una interpretación de su tipología y de su función en el ajuar, aunque en muchos casos deban considerarse hipotéticas a causa de su fragmentación y mal estado de conservación[18].

7.2. Objetos de plata (n.º 1 a 6) (fig. 7.3)

Entre las tierras oscuras del *bustum* situadas bajo el testigo entre las cuadrículas 3D y 4D se recogieron pequeños fragmentos de plata. A pesar de su muy mal estado de conservación, hecho que ha dificultado su conservación y estudio, confirman la riqueza y variedad del ajuar depositado en la pira funeraria. De ellos, uno es un fragmento de un alambre de plata trenzado, tres fragmentos corresponden a un cable o vástago torsionado de plata, dos son fragmentos de anillitas de plata y 15 son pequeños fragmentos informes de chapa de plata, alguno de ellos semifundido, probablemente pertenecientes a un vaso argénteo, entre los que destaca uno que pudo pertenecer al reborde de un vaso y otro que ofrece pequeños circulitos o estrellitas repujadas.

---

[18] Conste nuestro agradecimiento a Rubí Sanz Gamo y a Andrés Carretero, como Directores del Museo Arqueológico Nacional, y a Alicia Rodero, como Conservadora del mismo, así como a Susana de Luis y Esperanza Manso, por las facilidades dadas para revisar los materiales del ajuar antes de su publicación.

1. Fragmento de cadenilla

N.º Inv.: MAN 1979/104/1973/385 (fig. 7.3). *Medidas*: Longitud: 15 mm; altura: 5 mm; anchura: 3 mm. Fragmento de plata formado por la simple torsión de un alambre de 1 mm de grueso, de forma que el cable resultante mide 3 mm de grueso por 16 mm de longitud máxima conservada. Parece corresponder al extremo de una cadenilla, de la que se conservan 5 eslabones con el final redondeado por estar el hilo de plata vuelto.

2. Fragmentos de alambre torsionado

N.º Inv.: MAN 1979/104/1973/382 (fig. 7.3). Tres fragmentos de un alambre de plata de 2,5 mm de grueso finamente torsionado, que, a juzgar por su curvatura, posiblemente pertenecen a un torques de unos 12 o 13 cm de diámetro por 3 mm de grueso. Los fragmentos miden, respectivamente, 60, 32 y 28 mm.

3. Anillitas

N.º Inv.: MAN 1979/104/1973/383 (fig. 7.3). Dos anillitas de plata fragmentadas formadas por un alambre de 12 mm de diámetro y 1 mm de grosor. Una ofrece insertadas una anilla menor de 8 mm de diámetro que da dos vueltas en espiral. Otra es un fragmento de anilla de 10 mm de diámetro por 1,1 mm de grueso.

4. Fragmento de un vaso

N.º Inv.: MAN 1979/104/1973/384a (fig. 7.3). Fragmento del borde de un pequeño vaso de chapa de plata con pequeñas adherencias de plata semifundidas. Ofrece un borde recto casi vertical de 2 mm de ancho con una doblez en ángulo de 90º. Su grosor es de 0,8 mm.

5. Fragmentos informes de chapita de plata

N.º Inv.: MAN 1979/104/1973/384. Además del borde de vaso anterior, también aparecieron 14 pequeños fragmentos informes de chapa de plata, alguno de ellos semifundidos, tres de ellos reducidos a gotas redondeadas a causa de su fusión en la pira crematoria. El fragmento mayor mide 25 x 15 mm. Entre estos fragmentos destaca uno que presenta decoración de una línea formada por 5 pequeños circulitos o rosetas, al parecer repujados, de 2 mm de diámetro (*vid. infra*, n.º 13; fig. 7.7.13).

6. Fragmentos oxidados y semifundidos de chapita de plata

N.º Inv.: MAN 1979/104/1973/368. 6 pequeños fragmentos informes de chapa de plata, a juzgar por su color grisáceo, alguno semifundido, que pudieran haber sido parte del vaso anterior. El mayor mide 22 x 9 mm. Grosor: 1 mm.

La clasificación tipológica de estos pequeños fragmentos de plata del rico ajuar de Pozo Moro aparecidos entre las tierras del *bustum* ofrece especial dificultad, aunque pueden interpretarse como restos de diversos vasos y joyas de argentería, con técnicas parecidas a las que se atestiguan en la orfebrería ibérica de fechas posteriores (Raddatz 1969; Perea *et al*. 2008).

El fragmento n.º 1 (MAN 1979/104/1973/385) pertenece a una cadenilla (fig. 7.3.1), hecha con un alambre de plata con un trenzado simple (Nicollini 1990, lám. 223,i). El origen de este tipo de cadenita debe buscarse en joyas orientalizantes, como las cadenitas que decoran las arracadas y diademas del Tesoro de Aliseda (Almagro-Gorbea 1977a, 22; Nicolini 1990, lám. 55,a-b y 168, 169b, 174a) o la cadenita del Tesoro de Serradilla (Almagro-Gorbea 1977a, lám. 47; Nicolini 1990, lám. 194), lo que confirma su origen orientalizante y su datación en el siglo VI a. C., aunque este tipo de cadenitas también son frecuentes en la argentería ibérica (Raddatz 1969, lám. 2,11-14, 17,309, 47,17-18, etc.). Resulta difícil saber a qué tipo de objeto pudo pertenecer, aunque, quizás, se podría atribuir a una ínfula como las que lleva la Dama de Elche (García Bellido 1943,

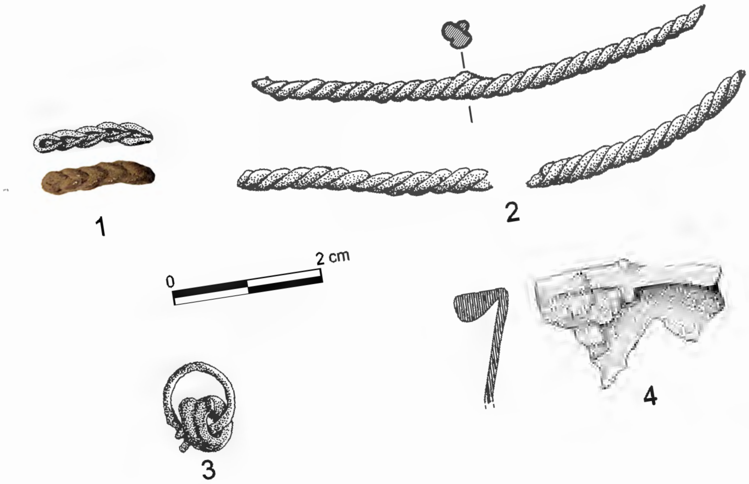


Figura 7.3. Objetos de plata (n.º 1 a 6): 1, fragmento de cadenilla; 2, fragmentos de alambre torsionado; 3, anillitas; 4, fragmento de borde de un vaso (dibujos: MAG).

lám. 1-3 y 6; Blech *et al*. 2001, 230c), aunque cadenillas similares también se utilizaban en otros objetos, como cierres de torques, ciertamente, más tardíos (Raddatz 1969, lám. 36,1, 37,2).

Tres fragmentos de alambre torsionado (n.º 2) (MAN 1979/104/1973/382), a pesar de su fragmentación (fig. 7.3.2a-c), parecen corresponder a un torques (Raddatz 1969, lám. 41,2, 43,2), a pesar de su finura y su curvatura de solo 12 o 13 cm, por lo que no se puede excluir que sean de un brazalete (*id*., lám. 2,11-14, 12,116-118) o, incluso, de algún otro tipo de joya, como, por ejemplo, un anillo muy deformado de una fíbula anular, como la del tesoro de Armuña, Guadalajara (González Zamora 1999, n.º 15). Torques similares se documentan por el Noreste de la Península Ibérica en el siglo VI a. C. (Maluquer de Motes 1987, fig. 21) y se extienden hasta Albacete (Abascal y Sanz Gamo 1993, 44, n.º 146), lo que permite preferir esta interpretación.

Las anillitas de plata, n.º 3 (MAN 1979/104/1973/383), pueden interpretarse como un colgante (fig. 7.3.3), pues recuerdan elementos parecidos hallados en tesoros celtibéricos, como el de Drieves (Raddatz 1969, lám. 13,140-141), piezas cuyo sonido a modo de *tintinabulum* quizás tuviera carácter mágico como elemento de protección. También se ha conservado el borde (n.º 4) de un vaso de chapa de plata batida (MAN 1979/104/1973/384). Dado su estado muy fragmentado (fig. 7.3.4), pudo haber pertenecido a un vaso ibérico, como los documentados en fechas posteriores (Raddatz 1969, 68 s.), por lo que los pequeños fragmentos informes de chapita de plata (MAN 1979/104/1973/384 y MAN 1979/104/1973/368) pudieran ser parte de vasos argénteos, como la urna y el «braserillo» de plata del Tesoro de Aliseda (Almagro-Gorbea 1977a, fig. 76 y 77, lám. 35 y 36), que documentan la fabricación y uso de vasos de plata batida desde el Periodo Orientalizante, como confirma el cuenco argénteo de una rica tumba de Cástulo (Blanco Freijeiro 1963, 58-60, fig. 18). Aunque su estado de fragmentación y su mala conservación dificultan una clasificación precisa, en todo caso confirman la riqueza del ajuar depositado en el *bustum* del monumento de Pozo Moro.

Finalmente, cabe destacar el pequeño fragmento decorado con circulitos repujados (n.º 13) (fig. 7.7.13), que también pudiera haber pertenecido a un vaso de plata, pero, a pesar de su muy limitado tamaño, parece más probable atribuirlo a la placa argéntea de un suntuoso broche de garfios de bronce, como se analiza más adelante (*vid. infra*, n.º 13).

7.3. Objetos de bronce (n.º 7 a 25) (fig. 7.4 a 7.7 y 7.10 a 7.11)

En la pira del *bustum* del monumento de Pozo Moro también apareció un conjunto de fragmentos de bronce y de hierro que cabe atribuir a diversos objetos y adornos que quedaron prácticamente destruidos por el fuego de la pira, cuyos restos se hallaron muy fragmentados entre las oscuras tierras carbonosas del *bustum*.

Entre los objetos de bronce destaca un jarro (n.º 7), muy posiblemente un *oinochoe* o *schnabelkanne* griego o etrusco con un asa en forma de *kouros* (fig. 7.4A-D y 7.5). De forma hipotética, podrían pertenecer a sus paredes algunos fragmentos informes de chapitas de bronce (n.º 8 y 9), alguna de las cuales perteneció a un vaso de este metal distinto del *oinochoe* y quizás a un «braserillo» o algún otro tipo de vaso metálico, sin excluir que alguno de estos fragmentos de chapitas de bronce tuviera relación con 4 roblones o clavos cónicos de bronce fijados a una fina chapa de ese metal (n.º 16).

Igualmente ofrecen especial interés entre los restos de bronce algunos elementos que parecen pertenecer a un cinturón o tahalí de cuero que estaría rematado por un broche de garfios (n.º 10-16). A este broche de cinturón pudieron pertenecer un fragmento de bronce muy mal conservado y semifundido con clavitos de cabeza semiesférica (n.º 10), otros dos clavitos semejantes característicos de este tipo de broches (n.º 11 y 12) y también, de forma más hipotética, un fragmento de chapita de plata troquelada que decoraría el broche (n.º 13). Igualmente, debieron pertenecer con bastante seguridad a este tahalí más de 70 grapitas de bronce de diversos tamaños que estarían incrustadas en el cuero, alguna de ellas dorada (n.º 14), y más hipotéticamente diversos fragmentos de una cinta de bronce (n.º 15) y cuatro roblones cónicos que irían adosados a una chapita de bronce (n.º 16) semejante a la cinta anterior para complementar la rica guarnición de cuero del cinturón o tahalí, sin excluir que estos roblones formaran parte de alguna pieza de arnés o incluso de un vaso metálico. También pudieran haber formado parte de este tahalí algunas piezas de interpretación dudosa, como diversas clavijas de bronce (n.º 22-23) y abundantes fragmentos de varillas y vástagos de este metal (n.º 24), y clavijas de hierro (n.º 26-28), sin excluir que estos elementos pudieran pertenecer a arreos de caballo.

Otro conjunto de piezas broncíneas de interés, aunque igualmente muy fragmentadas, son de adorno personal. Se ha identificado con dudas un posible torques de bronce con tampones en sus extremos (n.º 17) y también plantean dudas algunos fragmentos que se han atribuido a brazaletes de sección circular (n.º 18), semicircular o planoconvexa (n.º 19) y rectangular (n.º 20), aunque alguno también pudiera ser parte del arco de una fíbula. Igualmente, entre los objetos de adorno personal se ha identificado una fíbula de resorte bilateral, a la que podrían atribuirse, con más dudas, otros fragmentos (n.º 21).

Además, también aparecieron pequeños fragmentos de bronce informes (n.º 25), algunos semifundidos, cuya interpretación funcional es prácticamente imposible. Todo este conjunto de fragmentos de bronce se describe seguidamente agrupados según su tipología.

Oinochoe de bronce con asa de *kouros* y fragmentos de otros posibles vasos de bronce (n.º 7-9) (fig. 7.4-7.6)

7. Asa de un *oinochoe* de bronce en forma de *kouros* o joven desnudo (fig. 7.4A-D y 7.5)

N.º Inv.: MAN 1979/104/1973/40. *Dimensiones*: Altura máxima conservada: 56 mm; anchura máxima: 64 mm. La cabeza del *kouros* mide 25 mm de alto por 18 de ancho. Tamaño hipotético del *oinochoe*: *c*. 35 cm de alto por *c*. 20 cm de diámetro.

Asa de un *oinochoe* de bronce formada por un *kouros* o joven desnudo, del que se ha perdido la mitad inferior, pues está partido por la cintura y le falta la parte del vientre y las piernas, así como la palmeta del sistema de sujeción de su parte inferior al cuerpo del vaso.

El joven ofrece un torso amplio con los pectorales resaltados, lo mismo que la línea de separación de las costillas y el vientre, aguda y bien señalada, y los brazos musculosos con los antebrazos doblados hacia arriba, agarrando por la cola a dos leones, hoy perdidos, de los que se conservan sus colas. Aunque la superficie está alterada por el fuego de la cremación, se puede observar la cabeza ovalada con un mentón agudo, labios finos y boca ancha, orejas bien formadas, nariz aguileña y grandes ojos amigdaloides horizontales, en los que se ha llegado a conservar la línea de contorno, aunque la frente aparece deformada por efecto de la cremación. El pelo es corto y va ceñido a la cabeza, que se apoya en el borde del vaso por su parte posterior sobre un apéndice trapezoidal

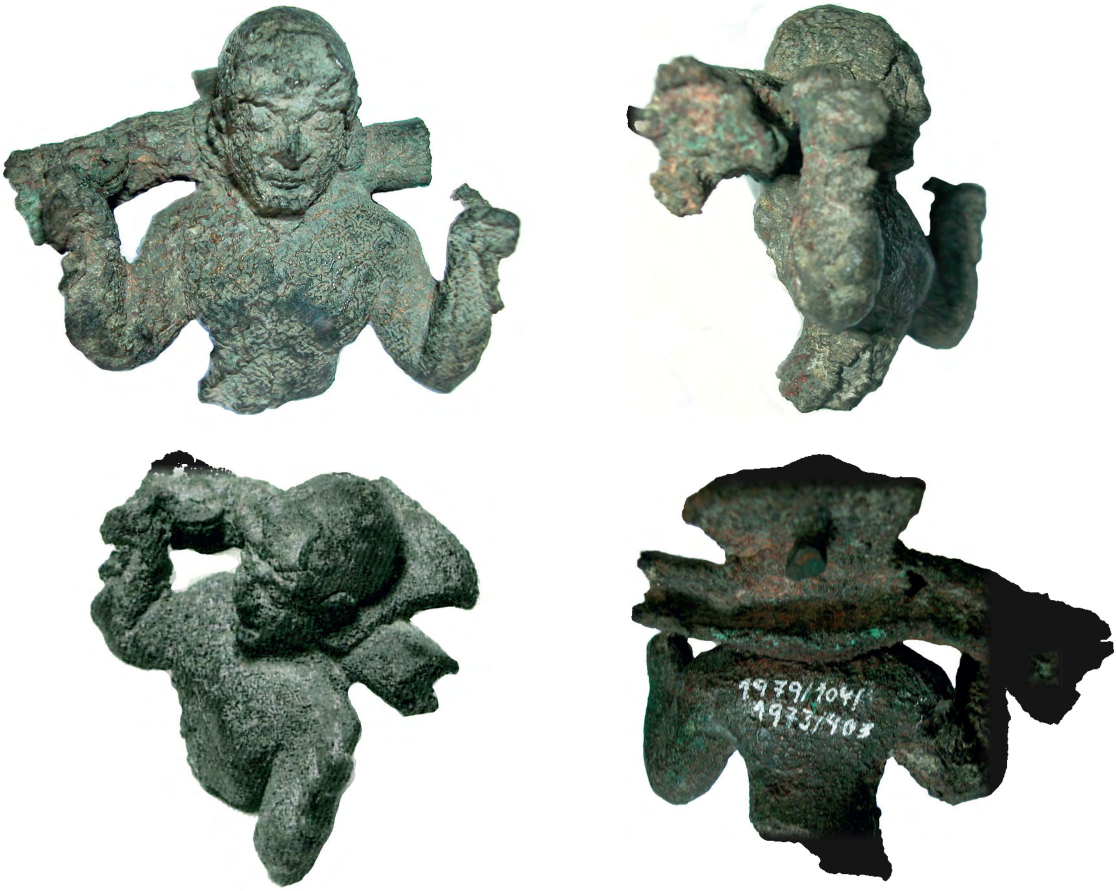


Figura 7.4. Asa de un oinochoe de bronce en forma de *kouros* o joven desnudo, n.º 7 (foto: MAG).

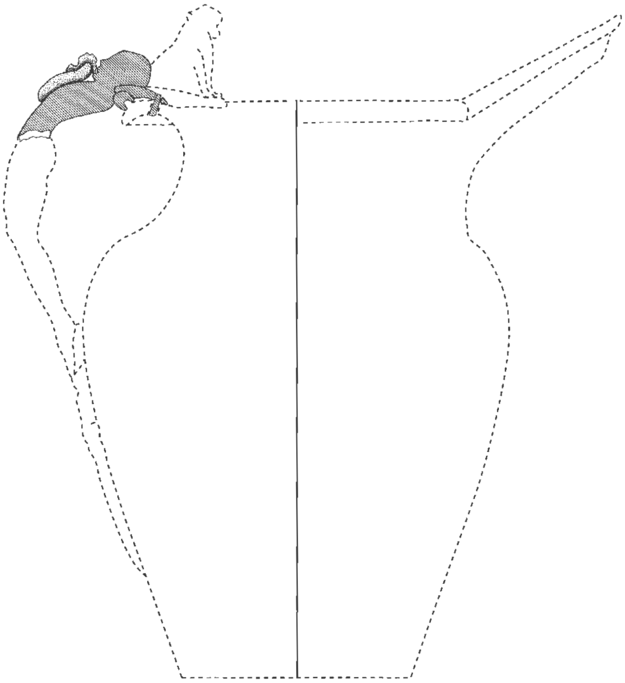


Figura 7.5. Reconstrucción del *oinochoe* de bronce con asa en forma de *kouros* (dibujo: MAG).

curvado con un fuerte pernio en su parte interior, que aseguraría su unión al vaso. Este apéndice trapezoidal es una esquematización del pelo largo que solían tener estas figuras originariamente, apéndice que cae hacia el interior del vaso y que en esta pieza ha pasado a ser un mero elemento del soporte del asa a1 jarro. La mano del brazo derecho conserva la cola del león casi unida a1 reborde, que es más ancho y que se confunde con los posibles restos de la parte posterior del animal que sobre él estaba soldado, mientras que la mano izquierda, separada del borde, conserva restos de la cola del león que caen por el antebrazo.

Este fragmento de *kouros* apareció en el fondo del hoyo con cenizas, medio incrustado en la tierra roja de preparación del *bustum*, que estaba fuertemente adherida a su pátina (fig. 7.2). Toda la figura está muy alterada por la cremación, en especial su superficie, que está casi fundida y deformada por el fuego, sobre todo en la zona frontal de la cabeza, pero a pesar de ello se puede reconstruir la teórica forma del *oinochoe* (fig. 7.5).

Bibliografía: Almagro-Gorbea 1978b, 255, lám. 3,3; Olmos y Picazo 1979, 189, n. 31; Almagro-Gorbea 1983a, 184, lám. 15,a-b, donde se considera «verosímilmente griego»; Weber 1983, 14, 20, 293, lo incluye con el n.º IDEtr. c. 11 y lo considera etrusco, opinión que sigue Graells 2008b, 207.

8. Fragmentos de chapita de bronce de posibles vasos de metal

8.1. *N.º Inv.*: MAN 1979/104/1973/378b (fig. 7.6.8.1). Fragmento de 50 por 20 mm de una chapita de bronce de 1 mm de grueso. Uno de sus extremos parece corresponder al borde, apenas señalado, de la pared vertical de un pequeño vaso de unos 6 o 7 cm de diámetro.

8.2. *N.º Inv.*: MAN 1979/104/1973/378c. (fig. 7.6.8.2). Fragmento de chapa de bronce de 1 mm de grueso semejante a la anterior. Mide 43 por 27 mm.

9. Fragmentos informes de chapita de bronce, probablemente pertenecientes a vasos de metal (fig. 7.6.9.1-3)

9.1. *N.º Inv.*: MAN 1979/104/1973/367. Fragmento de vástago de 30 mm de largo y 8 fragmentos informes de chapita de bronce. El mayor mide 28 x 15 mm.

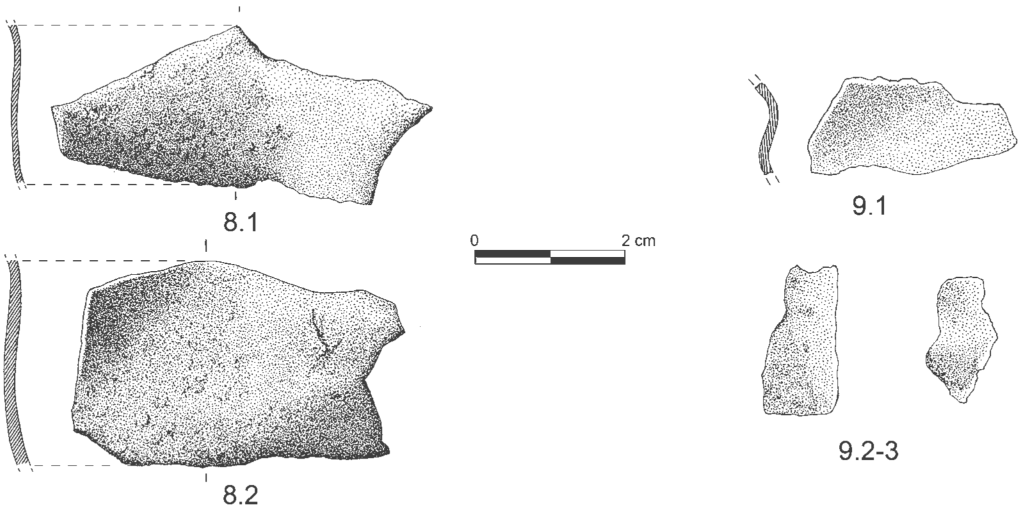


Figura 7.6. Fragmentos de chapita de bronce de posibles vasos de metal (8-9) (dibujo: MAG).

9.2. *N.º Inv*.: MAN 1979/104/1973/387. 9 fragmentos de chapitas de bronce batido, probablemente pertenecientes a un vaso metálico. El mayor mide 45 x 30 mm y 0,8 mm de grosor.
9.3. *N.º Inv*.: MAN 1979/104/1973/371. 120 pequeños fragmentos informes, pues miden menos de 4 cm de tamaño, de chapita de bronce de 1 mm de grueso.

Algunos de estos fragmentos de chapita de bronce parecen corresponder al *schnabelkanne*, pero igualmente pudieran haber pertenecido a algún otro tipo de vaso, pues no se puede excluir que los roblones cónicos que se describen más adelante (n.º 16, 1-4) también hubieran pertenecido a algún vaso de bronce.

Todos estos restos de posibles vasos de bronce aparecieron entre las cenizas del *bustum,* mientras que el asa del *oinochoe* estaba medio incrustada en la tierra roja del suelo, que quedó adherida a ella hasta su limpieza y consolidación (fig. 7.2). Al margen del asa, solo parece haberse conservado del jarro de bronce los pequeños fragmentos señalados (n.º 8 y 9), sin excluir que alguno de estos pequeños fragmentos hubiera hipotéticamente pertenecido a un segundo vaso de bronce, quizás de tipo «braserillo», pues el uso de estos objetos prosiguió en época ibérica (Jiménez Ávila 2002, 105 s.). En todo caso es evidente su mal estado de conservación, pues incluso la parte del asa conservada está partida y ha perdido su mitad inferior y su superficie aparece muy alterada por la cremación al haber sufrido los efectos iniciales de fundición, que han causado deformaciones, sobre todo en la zona frontal de la cabeza y en la cara, hecho que dificulta precisar sus detalles estilísticos.

El fragmento con la cabeza y la parte superior del cuerpo del asa de un *oinochoe* de bronce (Green 1972) representa a un *kouros* o joven desnudo heroizado, tipo muy generalizado en asas o soportes en el mundo griego y etrusco a partir de mediados del siglo VI a. C., como mangos de espejo o de patena (Gjödesen 1944; Amandry 1953; Tarditi 1996, 105 s., 172 s.), empuñaduras de tapas de cista (Bordenache 1979, 33 s., lám. 35-39; Coppola 2000, 72 s.), soportes de *thymateria* (Testa 1989, 139, 193) y de candelabros (Testa 1989, 147 s.) y badilas (Haynes 1985, 283, n.º 104). Estas características asas en forma de *kouros* ya llamaron la atención de Jacobsthal y Langsdorf (1929) y posteriormente fueron estudiadas por D. K. Hill (1958). Entre los vasos cerrados con este tipo de asa destacan las *hydriai* (Hill 1958, n.º 1-14; Rolley 1986, 144 s., fig. 126-127) y los jarros, bien de tipo *oinochoe* de boca trilobulada (Hill 1958, 15-27; Stibbe 2000, 27-56, 286-290; *id*. 2006, 1 s., 286 s.) o bien de tipo *schnabelkanne,* con el pico más largo, derivado del anterior (Hill 1958, n.º 28-37; Weber 1983, lám. 6-8 y 27), aunque también se conocen cráteras (Haynes 1985, 268, n.º 62) y ánforas, en su mayoría de producción vulcense (Hill 1958, n.º 38-43; Haynes 1985, 284, n.º 105; Coppola 2000, lám. 69).

El asa aparecida en Pozo Moro parece pertenecer, muy probablemente, a un jarro anterior a la forma característica del *schnabelkanne* de largo pico y cuerpo más ancho, aunque ya tenía los leones sobre el labio con la cola casi convertida en un engrosamiento del reborde, rasgo muy característico de los productos etruscos (fig. 7.5). El borde es de forma muy sencilla, de sección suavemente arqueada, casi semicircular, pues carece de la moldura trilobulada de los ejemplares griegos, aunque no se llega a apreciar bien este detalle en el ejemplar de Pozo Moro por estar muy deformado por el fuego de la cremación.

En los *oinochoai* o *ephebenkannen* de boca trilobulada la figura del *kouros* está suavemente arqueada y con su cabeza inclinada hacia atrás para adaptarse a la forma del vaso, por lo que la larga cabellera cae dentro del vaso, mientras que la cabeza queda prácticamente entre los cuartos traseros de los dos leones (fig. 7.5). Por el contrario, en los *schnabelkannen* la figura del *kouros* tiende a ser más alargada y su cabeza queda menos prominente sobre el borde del vaso, mientras que los leones quedan separados de la cabeza del *kouros*. La pieza de Pozo Moro debe considerarse próxima a un *schnabelkanne* y, en todo caso, ya es posterior a los *ephebenkannen* etruscos como el del Museo de Karlsruhe, considerado obra de un taller de Vulci o Populonia de *c*. 530-500 a. C. (Jurgeit 1999, 364-367), cuya melena, todavía decorada, cae hacia dentro del vaso para asegurar su sujeción al borde, como en los ejemplares griegos, pero ya ofrece una placa trapezoidal con función meramente de sujeción que anuncia su trasformación hacia los *schnabelkannen* del taller de Vulci.

Algunos *schnabelkannen* vulcenses constituyen buenos paralelos para el asa de Pozo Moro (Hill 1958, n.º 28 a 37), como el ejemplar de Schwarzenbach (Jacobsthal y Langsdorf 1929, 26, n.º 113, lám. 11), conservado en el museo de Trier (Hill 1958, n.º 56; Haffner 1976, 200 s., n.º 15, lám. 9,2, 147-150, 151,1; Vorlauf 1997, n.º 26, lám. 4), cuyo *kouros* muestra la misma actitud y disposición que el de Pozo Moro. Además, ofrece detalles técnicos comunes a ambas piezas, pues los leones quedan unidos al reborde por su rabo engrosado, como en el jarro más evolucionado de Bad Dürkheim (Bardelli, ed. 2017, 67 s., lám. 17-18), y también parece ofrecer para la unión al vaso la característica placa trapezoidal que sale de debajo de la cabeza, que en esta pieza todavía recuerda la cabellera de las figuras de jarros anteriores. El jarro de Schwarzenbach ha sido atribuido al llamado «taller de Vu1ci», donde lo incluyen igualmente Brown (1960, 95), Weber (1983, 291 s.) y Graells (2008b, 207, fig. 5). Sin embargo, el asa de Pozo Moro no es del todo semejante a la de Schwarzenbach, puesto que queda más próxima a los prototipos griegos por algunos detalles estilísticos, como el torso del *kouros,* que en Pozo Moro es más ancho y robusto y cuyo cuerpo no es tan alargado, como tampoco parece ofrecer mechones largos de pelo sobre los hombros, aunque este detalle pudiera haberse perdido por la alteración producida por el fuego de la pira, circunstancia que deja abierta la posibilidad de que sea producto de un taller griego.

El asa de Pozo Moro se aproxima igualmente al asa del Cabinet des Médailles de la Biblioteca Nacional de París n.º 1445, también de taller vulcente (Hill 1958, 196, n.º 30; Brown 1960, 121; Weber 1983, lám. 8, n.º IDEtr. c. 7; Adam 1984, 4 s., n.º 6), que ofrece el mismo apéndice trapezoidal en el que se ha convertido el pelo para facilitar su unión al borde del jarro, detalle que no suele apreciarse en la mayoría de las piezas, quizás en algún caso por no habérsele prestado atención, aunque también el cuerpo del *kouros* del Cabinet des Médailles parece ya más estilizado que el de Pozo Moro. Por otra parte, el asa de Pozo Moro ofrece mayor similitud estilística con otras piezas por el tratamiento de los rasgos del rostro y por su cuerpo más ancho y musculoso, como ocurre también con los brazos, que recuerdan bronces jonios del final del arcaísmo (Hiller 2013, 214 s., fig. 7), y también se aproxima al soporte de candelabro del Museo de Karlsruhe, al de una colección privada del Museo de Basilea y a otras piezas relacionadas atribuidas igualmente al taller de Vulci, que se datan a fines del siglo VI a. C. (Hill 1958, fig. 5-12; Rolley 1986, fig. 116), de las que derivan las piezas de taller vulcense de inicios del siglo V a. C. (Weber 1983, 291 s.; Graells 2008b, 207).

Por consiguiente, no es fácil precisar si el asa de Pozo Moro corresponde a un *oinochoe* jonio, a una producción magnogreca o ya a un *schnabelkanne* de origen etrusco del llamado «taller de Vulci» (Weber 1983, 293), donde lo ha incluido Graells (2008b, 207), aunque tiene un cuerpo más robusto y fuertes rasgos faciales como los *oinochoes* griegos, lo que en todo caso indica que es de fecha algo más antigua que la mayor parte de las obras del taller vulcente.

Tampoco es fácil precisar la cronología del *oinochoe* de Pozo Moro, pues su estilo ofrece detalles algo contradictorios y la alteración de su superficie dificulta su clasificación estilística. En la serie de *schnabelkannen* con asas humanas, corresponde ya a un momento avanzado, datado a partir de finales del siglo VI a. C. Brown (1960, 95) incluye los leones del *schnabelkanne* de Trier entre los de la segunda mitad del siglo VI a. C., pero este vaso ya lo fecha entre los del siglo V a. C. (*id*. 121). La pieza de Pozo Moro debe tener una fecha semejante, no muy alejada del 500 a. C., pero probablemente algo anterior, a juzgar por las formas más robustas y estructuradas de la figura del *kouros,* que denotan una menor estilización del cuerpo y que recuerda ejemplares algo más antiguos y, quizás, de estilo jonio (Hiller 2013, 214 s., fig. 7). En cualquier caso, estilísticamente no parece que se deba colocar más allá del 510-500 a. C., cronología que ha confirmado Graells (2008b, 207), quien se inclina a datar la pieza hacia el extremo inferior de esa fecha, *c*. 500 a. C. Esta datación estilística, aunque no es muy precisa dado el mal estado de conservación de la pieza, queda avalada por el resto del ajuar del monumento de Pozo Moro del que formaba parte y con el que resulta plenamente coherente, pues tanto el *kylix* como el *lekythos* se datan en el último decenio del siglo VI a. C., probablemente hacia el 505-500 a. C. (*vid. infra,* § 7.7).

La posible procedencia etrusca de este *oinochoe* de bronce relacionaría este hallazgo con otros escasos restos etruscos de las regiones mediterráneas de Hispania (Bardelli y Graells 2012, fig. 13). Entre ellos destaca el asa de otro *schnabelkanne* similar, aunque algo posterior, procedente de la provincia de Cuenca (Graells 2008b), además de la magnífica asa de *oinochoe* de Málaga (Blanco Freijeiro 1965; Hiller 2013), de filiación probablemente también vulcente y que Hiller (2013, 205) ha fechado igualmente hacia el 500 a. C., aunque pudiera ser algo anterior. De estos tres jarros de bronce atribuidos a taller vulcente, el *oinochoe* de Málaga debe considerarse el más antiguo, pero ha sido atribuido a un taller jonio, quizás de Occidente, del último cuarto del siglo VI a. C. (Hiller 2013). El *oinochoe* de Pozo Moro debe fecharse ya en el último decenio de ese siglo y, a juzgar por su estilo, también pudiera ser jonio, pero, en todo caso, es claramente anterior al asa de la provincia de Cuenca (Graells 2008b), pues, aunque los restos de asa conservados no correspondan a las mismas partes del cuerpo, el *kouros* de Cuenca es más estilizado y se relaciona con las asas de *schnabelkanne* más evolucionadas del primer cuarto del siglo V a. C. Estos vasos de bronce evidencian la continuidad de la llamada «Vía Salaria Ibérica» por la que debieron penetrar desde la desembocadura del Segura y del Vinalopó hacia la Meseta hasta la Celtiberia Meridional (Almagro-Gorbea *et al*. 2021, 5). Estos elementos, introducidos por el comercio focense, forman parte del «horizonte del 500 a. C.», que se percibe en el tránsito del final del siglo vi al inicio del v a. C., precisamente cuando desaparece el Periodo Orientalizante y se producen profundos cambios en la sociedad ibérica, en la que surgen nuevas fórmulas sociopolíticas que caracterizaron al mundo ibérico hasta época romana (Almagro-Gorbea *et al*. 2021; *vid*. *infra,* § 20.2).

Es interesante desde la perspectiva del comercio colonial focense enmarcar el rico ajuar de Pozo Moro en la seriación de las importaciones de bronces aparecidos en las costas del Levante de *Iberia*. Estas importaciones ya llamaron la atención desde los estudios de García Bellido (1948) hasta los más recientes de Shefton (1982) y Graells (2006; *id*. 2008a; *id*. 2008b; Bardelli y Graells 2012; etc.), pues documentan la llegada y asimilación de nuevos ritos de bebida dentro de los cambios de costumbres de las élites ibéricas del final del arcaísmo. Esa seriación se puede considerar iniciada con el centauro de Royos, Murcia (García Bellido 1948, 87 s.; Shefton 1982, 362, n. 68; Olmos 1983), fechable hacia el segundo cuarto del siglo vi a. C. y que posiblemente procede de un taller dorio de la Magna Grecia, por lo que representaría uno de los primeros bronces importados a *Iberia* por los focenses. Otra figura relacionable es el fauno itifálico del Llano de la Consolación, ya del último tercio del siglo vi a. C. (García Bellido 1948, 91 s., lám. 26; Shefton 1982, 362, n. 69[19]; Olmos 2000; Bardelli y Graells 2012, 37), que documenta la asimilación de mitos asociados al vino y la mitología dionisíaca en el Sureste de la Península Ibérica, por lo que constituye un precedente directo del mismo imaginario que documenta el ajuar depositado en el monumento de Pozo Moro, ya que el juego de *oinochoe* y *kylix* puede recordar la asociación de jarro y «brasero» orientalizantes, pero asociada al banquete dionisíaco, helenización que confirma la escena dionisiaca del *lekythos* con sátiros y ménades (*vid*. *infra,* n.º 32), que a su vez se puede relacionar con el Sileno de Capilla (Olmos 1977) y con el citado Sátiro del Llano de la Consolación, cuyo carácter itifálico se relaciona con la fecundidad y la generación de la vida. En consecuencia, el ajuar de Pozo Moro es un claro testimonio de la llegada y asimilación de mitos y creencias dionisíacas que debieron introducir los focenses en el «horizonte del 500 a. C.» (Almagro-Gorbea *et al*. 2021).

Frente a estas importaciones en las áreas costeras del Sureste, el servicio del vino en el Noreste parece iniciarse a inicios del siglo vi a. C. por *simpula,* aunque la simplicidad de sus formas impide saber si se trata de importaciones o de productos locales (Graells 2006; *id*. 2008a, 165 s., fig. 101-105). Igualmente, hacia esa misma fecha pudieron introducirse los primeros coladores o «ralladores» de forma rectangular, como los de la *Palaiapolis* de *Emporion* y de Ullastret, que parecen ir asociados al horizonte de importaciones etruscas (*id*. 2008a, 171, fig. 106-107; *id*. 2008b, 208). En la generación siguiente, bien datada en contextos del segundo cuarto del siglo vi a. C., se han hallado dos «páteras de bronce perlado», una de tipo Tarquinia, en Peña Negra, Crevillente, Alicante, datable a lo largo del siglo vi a. C., y otra en la Granja de Soley, en Santa Perpetua de la Mogola, Barcelona, además de otra procedente de una cueva funeraria de Mallorca (Botto y Vives 2006; Graells 2008a, 126 s.; Albanese Procelli 2018). Estos productos itálicos, probablemente etruscos, imitados en diversos centros, testimonian la variedad de productos importados por los focenses. A esta misma generación, en la zona del Noreste, cabría atribuir la «cista de cordones» de Can Canyís, Tarragona (Graells 2008a, 130 s.), que parece ser un producto itálico de la Romaña, las Marcas o del Norte de Italia, más que de Etruria, en todo caso relacionado con centros productores de los Alpes Orientales (Bouloumié 1976, 18; *id*. 1985).

---

[19] B. B. Shefton (1982, 362) lo fechó en el tercer cuarto del siglo vi a. C., pero, por su movimiento y estilo, parece más bien del último cuarto de dicho siglo.

Ya en el paso a la generación siguiente, *c*. 550 a. C., cabe ubicar en esa misma zona otros tipos de bronces, como los cuencos con «*ómphalos* y asas móviles», en ocasiones decorados con figurillas de leones en el borde, como los hallados en Ampurias en la Necrópolis Bonjoan y quizás en el corte 29bis de la Neápolis y un tercero de Les Umbríes, en Calaceite, Teruel (Graells 2008a, 119 s.; *id*. 2008b, 208-209). Se trata de vasos fabricados en Italia central a mediados del siglo VI a. C. (Cook 1968), que probablemente también llegaron transportados por los focenses a juzgar por el contexto arqueológico de los hallazgos hispanos, con los que cabría igualmente incluir las sítulas de Ullastret y La Pedrera de Vallfogona de Balaguer, Lérida (Graells 2006, 203; *id*. 2008a, 129 s.; *id*. 2008b, 208).

Ya en la segunda mitad del siglo VI a. C. el panorama se hace algo más rico y complejo. A esta fase, en la zona meridional, correspondería el citado fauno itifálico del Llano de la Consolación (*vid. supra*), que puede interpretarse como un posible aplique de un vaso de bronce fechable c. 525-500 a. C., y el *schnabelkanne* de Málaga, fechable *c*. 520 a. C. o poco después. Ya a la generación siguiente, de *c*. 500 a. C., cabría atribuir el ajuar de Pozo Moro y los *infundibula* de *Emporion* en Cataluña, Xàbia en Baleares y Cancho Roano en Extremadura (Celestino y Zulueta 2003, 56-58; Vives-Ferrándiz 2006-2007; *id*. 2007; Graells 2008a, fig. 108a). Del primer cuarto del siglo V a. C. sería el *schnabelkanne* con asa de *kouros* de la Provincia de Cuenca (Graells 2008b) y los *schnabelkannen* con asa simple acabada en palmeta de Andalucía y de *Dippo* en Extremadura (Jiménez Ávila 2002; Almagro-Gorbea *et al*. 2009, 108, fig. 13), así como los más antiguos *olpai* de tipo etrusco aparecidos en El Oral, Cabecico del Tesoro, Sexi, Alcurrucén, otro quizás de cerca de Cádiz y el de Uclés (Abad 1988, 345; Shefton 1995a, 145a; Marzoli 1991a; *id*. 1991b; Pozo 2003; Lorrio 2007a; Graells 2008b), alguno de los cuales quizás pudiera ser de fabricación hispana. Estos olpes, junto a la imitación de *schnabelkanne* de El Cigarralejo (Cuadrado 1952, fig. 3 y 4; *id*. 1987, 100; Jiménez Ávila 2002, 381; Botto y Vives 2006), indican un nuevo horizonte de importaciones que ya corresponde plenamente al siglo V a. C., al que pudieran añadirse los ralladores de El Oral, La Serreta de Alcoy, El Cigarralejo e, incluso, el hallado en la necrópolis de Osma en Soria (Graells 2005; *id*. 2008a, 171 s.), piezas que evidencian la continuidad de esta tradición de las elites ibéricas de usar un ajuar broncíneo para la bebida, que se extendió hasta Andalucía y Extremadura y que igualmente penetró en la Celtiberia.

Es interesante comparar esta expansión del ajuar de bronce para el banquete con el proceso socioideológico paralelo que suponía la tradición de las sítulas en la zona alpina oriental (Frey 1969; Rieckhoff *et al*., eds. 2009) y, en especial, la exportación de vajilla metálica a Centroeuropa, donde los *schnabelkannen* forman parte del ritual de bebida de los *fürsten* o reyes celtas. Estas importaciones de vasos, siempre asociadas al consumo de vino, indican que el uso de estas vajillas suntuarias en los banquetes (Graells 2009; Sardá y Díloli 2009) formaba parte del soporte ideológico de las elites ibéricas, de ideología guerrera heroica (Graells 2007). Estas elites no deben considerarse meros «príncipes» o *fürsten*, ya que constituían dinastías que ocupaban la cúspide de la sociedad y ostentaba el poder, por lo que pueden considerase auténticos monarcas que regían los protoestados ibéricos surgidos a partir del siglo VI a. C.

Tahalí o cinturón de prestigio (n.º 10-16) (fig. 7.7)

Entre los pequeños fragmentos recogidos en el *bustum* de Pozo Moro destacan diversos restos que parecen haber pertenecido a un lujoso tahalí o cinturón de guerrero. El estado de fragmentación de estos restos plantea incertidumbres, pero esta interpretación la apoyan los numerosos clavitos-grapas (n.º 14), alguno sobredorado, característicos de estos cinturones. Se pueden atribuir también a dicho cinturón algunos fragmentos semifundidos de chapa de bronce con clavos de cabeza semiesférica (n.º 10), dos clavitos similares (n.º 11-12) y algunos fragmentos de una cinta o banda de bronce de 13 mm de ancho (n.º 15), pues tanto las grapas como la cinta formarían parte de la decoración del cinturón de cuero. A estos fragmentos se podría añadir un pequeño fragmento de plata troquelado con circulitos (n.º 13), pues es la decoración característica de algunos lujosos broches de garfios asociados a estos lujosos cinturones, que han sido denominados «broches con aplicación de lámina decorativa en rebajes previstos en el molde» (Graells y Lorrio 2017, 213 s.). Finalmente, también podrían atribuirse a este tahalí 4 remaches cónicos remachados sobre una fina chapita de bronce de 8 mm de grueso (n.º 16), como la de la banda o cinta de bronce (n.º 15).

10. Fragmento probable de broche de cinturón de bronce

N.º Inv.: MAN 1979/104/1973/381a (fig. 7.7). *Dimensiones:* Mide 50 mm de longitud máxima por 30 mm de anchura, con un grosor de *c*. 1,5 mm. Fragmento de una chapa de bronce gruesa, fundida y deformada. Uno de los extremos ofrece un clavo de cabeza semicircular maciza, de 8 mm de diámetro y 5 mm de altura, cuyo vástago doblado atraviesa la chapa, que debía medir *c*. 15 mm. En el otro extremo, la chapa ofrece un engrosamiento, quizás restos de otro clavo fundido, y está doblada, lo que permitiría atribuir este fragmento a un broche de cinturón.

11. Clavito de bronce, posiblemente de un broche de cinturón

N.º Inv.: MAN 1979/104/1973/381b (fig. 7.7). *Dimensiones*: Mide 8 mm de diámetro, 6 mm de altura y su vástago, doblado y con la punta rota, mide c. 12 mm. Clavo de bronce de cabeza maciza semiesférica ligeramente cónica, con un vástago de sección circular de 1 m de grueso que conserva 12 mm de longitud. Por su semejanza con el clavo del fragmento MAN 1979/104/1973/381a debe pertenecer a ese broche de cinturón.

12. Clavito de bronce, posiblemente de un broche de cinturón

N.º Inv.: MAN 1979/104/1973/378a (fig. 7.7). *Dimensiones*: Cabeza semiesférica de 9 mm de diámetro y 6 mm de alto, con un vástago de 1 mm de diámetro del que se conservan *c*. 12 mm de su longitud. Clavito o remache de bronce de forma semiesférica semejante al anterior, que debió tener a misma función.

13. Fragmento de chapita de plata con decoración troquelada

N.º Inv.: MAN 1979/104/1973/384a (fig. 7.7). Fragmento informe de una chapita de plata decorada con una línea de 5 pequeños circulitos o rosetas de 2 mm de diámetro, al parecer repujados. Pudo pertenecer a la decoración repujada del centro de un broche de garfios.

14. Clavitos-grapas de bronce para decorar una correa de cuero

14.1. *N.º Inv*.: MAN 1979/104/1973/372 (fig. 7.7): Conjunto de 62 pequeñas grapas con la forma de una cabeza semiesférica de 7 mm de diámetro y 3 mm de alto, de cuyos extremos salen dos apéndices en forma de chapita triangular, que se estrechan hasta la punta, destinados a fijarse a una pieza de cuero.

14.2. *N.º Inv*.: MAN 1979/104/1973/379-1 a 7 (fig. 7.7): 4 clavitos-grapas de bronce de 7 a 5 mm de diámetro y 2,5 mm de altura y otros 3 de menor tamaño, pues su diámetro es de 4 mm.

14.3. *N.º Inv*.: MAN 1979/104/1973/370-1 a 4: 1 clavito-grapa algo mayor, pues mide 7 mm de altura con un diámetro máximo de 7 mm y 3 clavitos-chincheta pequeños, de 4 mm de diámetro.

14.4. Clavitos de bronce, alguno de ellos con restos de dorado, se asocian a pequeñas tiras de bronce que debían formar parte de una suntuosa decoración (fig. 7.3). El más completo mide 36 mm de longitud por 16 mm de anchura máxima.

15. Fragmentos de cinta de bronce

15.1. N.º Inv.: MAN 1979/104/1973/380a (fig. 7.7). Fragmento de cinta de bronce con una perforación de 1,5 mm de diámetro para pasar un pequeño remache. En una de las caras ofrece dos líneas longitudinales que más parecen haberse producido al estirar el metal que como decoración. Mide 13 mm de ancho y 0,8 mm de grueso y se conserva en una longitud máxima de 18 mm.

15.2. N.º Inv.: MAN 1979/104/1973/380b (fig. 7.7). Fragmento de cinta de bronce que ofrece líneas longitudinales en una de las caras, quizás como resultado de estirar el metal para obtener la cinta. Mide 13 mm de ancho y 0,8 mm de grueso y se conserva en una longitud máxima de 18 mm.

15.3. N.º Inv.: MAN 1979/104/1973/380c (fig. 7.7). Fragmento de cinta de bronce con rayas muy marcadas en una de sus caras. Mide 13 mm de ancho y 0,8 mm de grueso y ofrece una longitud máxima de 12 mm.

15.4. N.º Inv.: MAN 1979/104/1973/380d (fig. 7.7). Fragmento de cinta de bronce lisa algo distinta de las anteriores, pues mide solo 11 mm de ancho y 0,8 mm de grueso y conserva una longitud máxima de 21 mm.

16. Roblones cónicos de bronce

16.1. *N.º Inv*.: MAN 1979/104/1973/374 (fig. 7.7). Roblón fundido de forma cónica con un vástago de sección cuadrada unido a un fragmento de chapa de 16 mm de largo y 0,8 mm de grueso enganchada en el remache del vástago. Altura del remache: 18 mm; diámetro: 15 mm; longitud del vástago: 6 mm; grosor del vástago: 3 mm. Medida del fragmento de chapa: 10 x 9 m.

16.2. *N.º Inv*.: MAN 1979/104/1973/373 (fig. 7.7). Roblón fundido de forma cónica semejante al anterior, pero con un pequeño fragmento de chapa de 0,8 mm de grueso enganchada en el remache del vástago. Altura del remache: 19 mm; diámetro: 15 mm; longitud del vástago: 8 mm. Medida del fragmento de chapa: 15 x 10 mm.

16.3. *N.º Inv*.: MAN 1979/104/1973/376 (fig. 7.7). Roblón fundido de forma cónica de cuya base sale un vástago de sección cuadrada de 3 x 2 mm, remachado en su extremo. Mide de altura 19 mm; diámetro, 15 mm; longitud del vástago, 15 mm.

16.4. *N.º Inv*.: MAN 1979/104/1973/375 (fig. 7.7). Roblón fundido de forma cónica semejante al anterior. Altura del remache: 17 mm; diámetro: 17 mm; longitud del vástago: 10 mm.

A pesar de las dudas que plantean estos restos de bronce hallados en el *bustum* del monumento de Pozo Moro por su estado de fragmentación, pueden interpretarse como un lujoso cinturón o tahalí (fig. 7.8), característico del atuendo de lujo de un guerrero (Graells y Lorrio 2017, 81 s.; Camacho *et al*. 2022, fig. 11), al que cabe atribuir las grapitas, las finas chapitas de bronce y los roblones cónicos y con más dudas, el fragmento de chapita argéntea repujada.

El fragmento de chapa de plata decorado con una línea de pequeños circulitos o rosetas repujadas de 2 mm de diámetro podría compararse con las plaquitas de plata repujada que decoran los broches de cinturón de tres garfios de tipo C o con aplicación de lámina decorativa en rebajes previstos en el molde, que se caracterizan por estar decorados con una chapa de plata repujada (Gralells y Lorrio 2017, 213 s.). Uno de los ejemplares más ricos puede considerarse el descubierto en la «Tumba A» de una necrópolis de Cástulo, Linares, Jaén, que ofrece líneas de circulitos y pequeños antropomorfos troquelados (*iid*., 224 s., fig. 196-198). Otra placa con circulitos y motivos de «S», fijada mediante soldadura, decoraba un broche de tres garfios procedente de un «hallazgo casual» de «Andalucía» (*iid*., 217, fig. 184). Otro interesante paralelo puede considerarse un broche de cinturón procedente de excavaciones clandestinas en la «Provincia de Albacete» decorado con tres pequeños conos de 12 mm de diámetro realizados con una lámina de oro con motivos circulares repujados (*iid*., 218, fig. 185B, lám. 13,9). También la placa de cinturón hallada en la tumba 20 de Les Casetes está decorada en el centro con una fina lámina de plata repujada con pequeños círculos concéntricos y series de «SS» (García Gandía 2009, 80 s.,

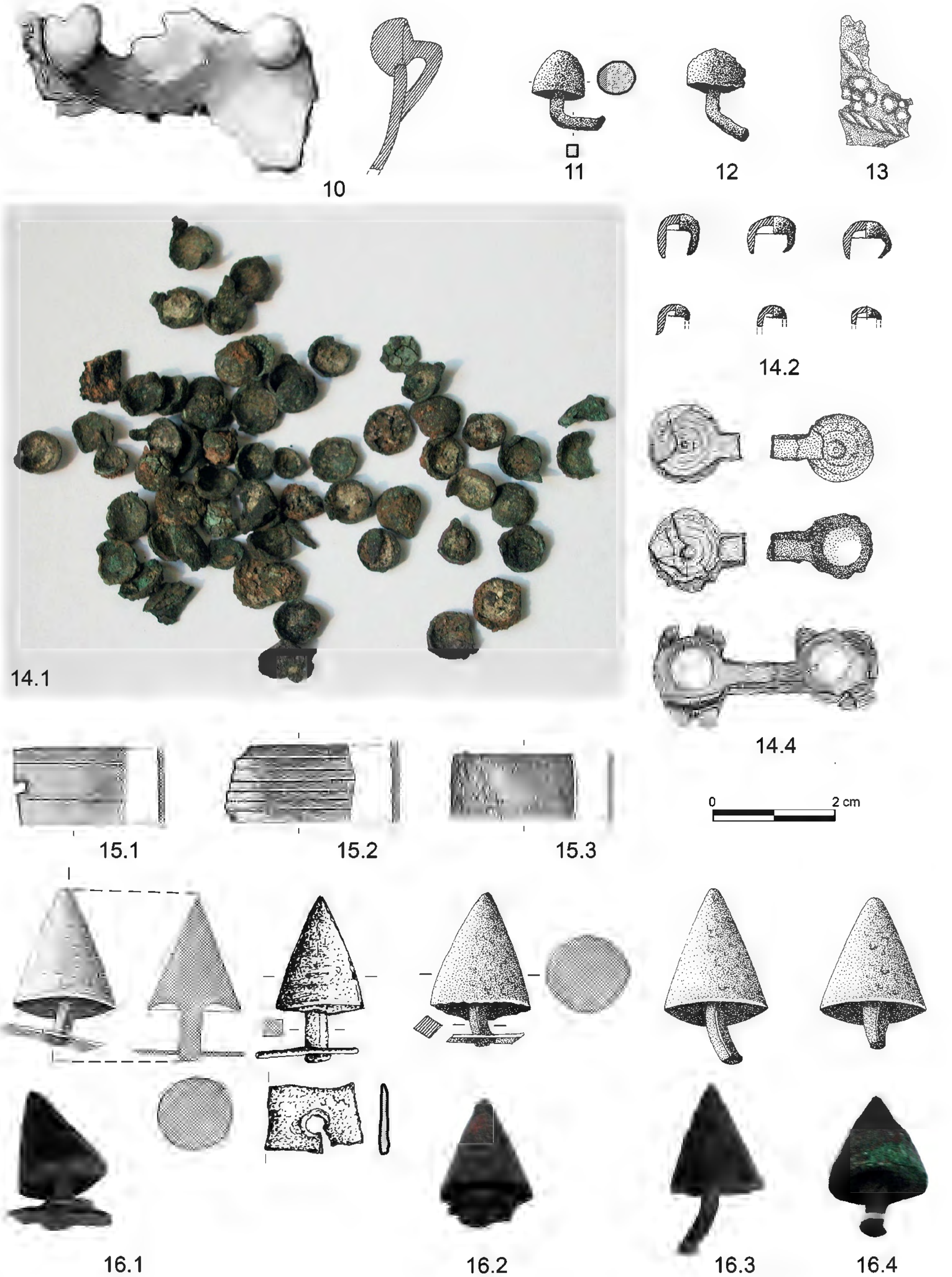


Figura 7.7. Tahalí o cinturón de prestigio: 10, fragmento probable de broche de cinturón; 11-12, clavitos de bronce, posiblemente de un broche de cinturón; 13, fragmento de chapita de plata con decoración repujada; 14.1-2, conjunto de clavitos-grapa de bronce para decorar una correa de cuero; 14.3-4, clavitos asociados a bandas de bronce; 15, fragmentos de cinta decoradas (1-2) y lisa (4); 16, roblones cónicos (dibujos: MAG y M.ª D. Sánchez del Prado; fotos: MAG).

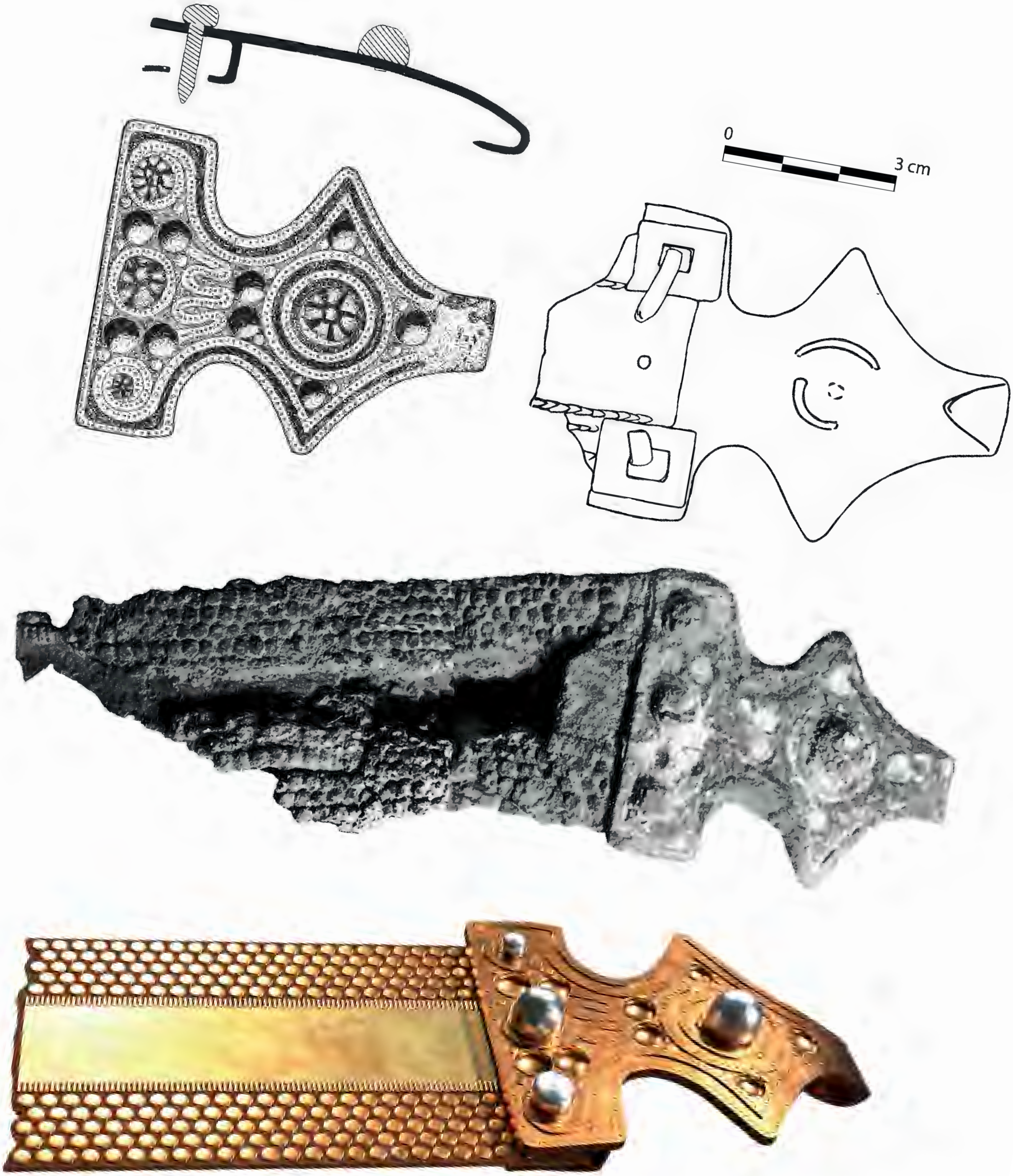


Figura 7.8. Broche de cinturón de Peña Negra (según Graells y Lorrio 2017).

fig. 87.1 y 135; Graells y Lorrio 2017, 219 s., fig. 186, lám. 14,10) y otro broche procede de la necrópolis de El Molar, igualmente en Alicante (*iid*., 214, fig. 177). Piezas similares, aunque menos elaboradas, se han hallado en las necrópolis de Clares en Guadalajara y de Carratiermes en Soria (*iid*., 220 s., fig. 187 y 188) y otro ejemplar procede de la tumba 65-1 de la necrópolis de Serra de Daró, ya en el Bajo Ampurdán, Gerona (*iid*., 222, fig. 190, lám. 14,14). Sin embargo, probablemente puede considerarse un motivo más cercano la placa FO-9 de La Fonteta, fechada en la primera mitad del siglo VI a. C. y decorada con rosetas similares (Camacho *et al*. 2022, 191, fig. 13).

Estos paralelos permitirían interpretar este pequeño fragmento de plata de Pozo Moro como parte de la decoración de uno de estos suntuosos broches de cinturón depositado en la pira del *bustum,* al que cabe atribuir igualmente los otros restos descritos. Ese broche pertenecería, según todos los indicios, a «un grupo propio distribuido en el Sur y el Levante peninsular, fechado entre finales del s. VI y mediados del V a. C. que además caracterizan a personajes de alto estatus social y condición guerrera» (Graells y Lorrio 2017, 86, 88), contexto socioideológico y cronológico que se adecúa perfectamente al personaje enterrado en Pozo Moro. Estos broches de cinturón con decoración troquelada de plata se han fechado entre la segunda mitad del siglo VI y mediados del V a. C. Los ejemplares de dos garfios se han fechado a partir del tercer cuarto del siglo VI a. C., *c*. 550-525 a. C., y los de tres garfios *c*. 525-475 a. C. en el Noreste y *c*. 525-450 a. C. en el Sureste, la Alta Andalucía y la Celtiberia (Graells y Lorrio 2017, 88). Sin embargo, la dispersión de estos broches de cinturón decorados con una chapita de plata repujada parece centrarse en la zona de Cástulo a Alicante (*iid*., 85 s., fig. 40), pero también debe valorarse que esta peculiar técnica decorativa ya aparece utilizada para decorar broches de garfios tartesios (Chaves y de la Bandera 1998; Jiménez Ávila 2002, 316 s.; Almagro-Gorbea 2018b, 172, fig. 7), desde los que debió pasar a los broches de cinturón de garfios de probable origen focense hacia el 550 a. C., aunque su prototipo es oriental, quizás frigio (Parzinger y Sanz 1986), sin olvidar la tradición oriental de usar cinturones con elementos de bronce (*vid. infra*), como muestra el cinturón y tahalí sirio-hititas de *Kamanas* (fig. 7.9), hijo del rey de Carquemis, *Araras*, en un relieve datado *c*. 760 a. C. (Bittel 1976, fig. 294).

Otro elemento característico de estos cinturones de elite son los 73 pequeños clavitos, chinchetas o grapas aparecidos en el *bustum*. Estos clavitos o grapas generalmente eran de bronce y de varios tamaños y tienen la cabeza hemisférica con dos prolongaciones laterales para fijarlas sobre un material semirrígido, que debía ser cuero, por lo que se interpretan como clavitos decorativos usados en talabartería, en la mayor parte de los casos probablemente para decorar un cinturón (Graells y Lorrio 2017, 32, fig. 4; Camacho *et al*. 2022, 191, fig. 11, 12 y 14).

La presencia en Pozo Moro de clavitos de tamaños diferentes confirma su uso como elemento decorativo, con motivos que pudieron ser figurados y, en todo caso, geométricos. Además, algunos clavitos conservan la superficie sobredorada con una técnica bien atestiguada posteriormente en la Cultura Ibérica (Perea *et al*. 2008). Esta decoración con remaches broncíneos de cabeza hemisférica se fecha a partir del primer cuarto del siglo VI a. C., pues son característicos del área tartesia del mediodía de la Península Ibérica (Graells y Lorrio 2017, 122). En algún caso, como en el túmulo de El Acebuchal G (Schüle 1969, lám. 86,6; Jiménez Ávila 2003, 35; Graells y Lorrio 2017, 187 s., lám. 1,A1), datado *c*. 600 a. C. (*iid*., 90 s.), estas grapitas estaban doradas, como otros tres clavos sobredorados usados para fijar el broche al cuero, lo que confirma su uso como elemento decorativo de la correa del cinturón (Schüle 1969, lám. 86,3; Graells y Lorrio 2017, 38, 117 s., 157 s., fig. 59, lám. 1,A1). En consecuencia, estas grapitas doradas de El

Acebuchal constituyen un paralelo próximo para las grapitas de Pozo Moro igualmente cubiertas de oro, confirmando su atribución a un suntuoso cinturón de prestigio.

Las grapitas o tachuelas de Pozo Moro pueden compararse a las aparecidas en otras sepulturas orientalizantes de la Península Ibérica, pues grapas de bronce similares se documentan, además de en el citado túmulo G de Acebuchal, en otro cinturón tachonado similar de la sepultura 45 de Vinha das Caliças 4, Beringel, Beja, Portugal, decorado con pequeñas tachuelas de cabeza hemisférica de bronce, tumba ya fechada en la segunda mitad del siglo VI a. C. (Pereira y Barbosa 2009; Arruda *et al*. 2017, fig. 23; Graells y Lorrio 2017, 120, fig. 75B). Sin embargo, el paralelo más próximo es un rico cinturón con su broche decorado (fig. 7.8), aparecido en Peña Negra, Crevillente (González Prats 1983, fig. 39,3; *id*. 1982, fig. 31; *id*. 2014, 291423 y 425, figs. 42,31559, 43 y 45,31540; Graells y Lorrio 2017, 120 s., fig. 63, lám. 3; Camacho *et al*. 2022, 188 s., fig. 11). Otro paralelo cercano es un cinturón con su correa decorada con glóbulos metálicos y restos de otros posibles ejemplares similares hallados en niveles del Corte 5 de La Fonteta VI, datados *c*. 580-560 a. C. (González Prats 2014, 291, 423, figs. 42,31559 y 43,31525 y 25053; Camacho *et al*. 2022, 191 s., fig. 14), y también en la fase Fonteta VII, *c*. 550 a. C., se han hallado algunas de estas grapas de cinturón (*iid.,* 291, 425, fig. 45,31540; Graells y Lorrio 2017, 92, fig. 64). Igualmente, han aparecido tres tachuelitas en la tumba 6 de Les Casetes, Alicante (García Gandía 2009, 52, fig. 29,6-8) y este elemento se extiende hasta la Cayla de Mailhac (Louis *et al*. 1955, 113, fig. 86,4; Schüle 1961a; *id*. 1961b, fig. 14,7 y 8), en cuyo nivel II se asocian a fíbulas de resorte bilateral y pie acabado en botón, como en Pozo Moro. Estas tachuelitas de bronce perduraron en cinturones de la Meseta hasta finales del siglo V a. C., como evidencia la tumba 185 de la zona VI de la necrópolis de La Osera, en Ávila (Schüle 1969, 64, lám. 123,7).

En la mayoría de los casos estas grapitas hemisféricas, en ocasiones sobredoradas, se asocian a broches de garfios, pero en ocasiones también aparecen con bandas de bronce hechas con finas láminas batidas, como las halladas en Pozo Moro (fig. 7.7.15), bandas que estarían igualmente fijadas al cuero del cinturón (Jiménez Ávila 2002, 320; Ferrer y de la Bandera 2014, 411) y formarían parte esencial de su decoración (Graells y Lorrio 2017, 117 s.; Camacho *et al*. 2022, fig. 11). Este tipo de finas bandas de bronce ya aparece en la tumba de El Acebuchal G (Schüle 1969, lám. 86,2; Graells y Lorrio 2017, fig. 59) hacia el 600 a. C., y prosigue su uso en tumbas posteriores, como La Joya-10 (Garrido 1970, 61-62, fig. 45; Torres 1999, 62; Torres 2002, 212; Graells y Lorrio 2017, fig. 58), la tumba de guerrero 85A/2 de Medellín, Badajoz, fechada *c*. 575-550 a. C., en la que apareció una banda de bronce de 1 mm de grueso y 31 mm de ancho asociada a un broche de un garfio (Almagro-Gorbea, dir., 2008, 138, fig. 175,3), la tumba de la Angorrilla 34 (Fernández Flores *et al*. 2014, 173; Graells y Lorrio 2017, fig. 60) y la tumba 45 de Vinha das Caliças 4 (Arruda *et al*. 2017). Sin embargo, el citado cinturón de Peña Negra (González Prats 1983, fig. 39,3; *id*. 1982, fig. 31; Graells y Lorrio 2017, fig. 63, lám. 2 y 3), por su mejor estado de conservación (fig. 7.8), permite conocer que esta banda de bronce cubría la zona central del cinturón enmarcada por cinco filas de pequeñas grapas de cabeza hemiesférica hueca incrustadas en el cuero de la correa para aumentar su suntuosidad (Camacho *et al*. 2022, fig. 11).

Finalmente, también pudieron haber formado parte de este suntuoso tahalí o cinturón de cuero de Pozo Moro cuatro roblones cónicos de bronce con un pequeño pernio rectangular, cuyo extremo se adosa a una fina chapa de bronce sobre la que han sido remachados (fig. 7.7.16). La finura de la chapa fijada a estos remaches permitiría relacionarla con la fina banda de bronce atribuida al cinturón (fig. 7.7.15), sobre la que pudieran ir fijados a intervalos que no es posible precisar. Roblones cónicos, que parecen haber sido elementos de tahalí, aparecen en necrópolis de la Meseta, por ejemplo, en la necrópolis de Molina de Aragón, Chera, Guadalajara (Graells y Lorrio 2017, 182, n.º F15), y en tumbas de Miraveche (Schüle 1969, lám. 140,11-15; 143,22-25; 147,24, 149,4; etc.). Sin embargo, también pudieran haber pertenecido a la correa del atalaje o de arreos de caballo (Maluquer de Motes 1981, 33, fig. 42; Celestino y Jiménez Ávila 1993, 104, 110, fig. 29; Jiménez Ávila y Antunes 2019, 146, 148), pero parece menos probable que pudieran proceder de un gran vaso metálico como los vasos tartésicos tardíos de Pajares (Celestino, ed. 2000) y El Raso (Fernández Gómez 1997, 93 s.), fechables en el siglo VI a. C., ya que estos se documentan por el Suroeste de la Península Ibérica, en especial en Extremadura (Celestino 1991; Jiménez Ávila y González Cordero 1996, 171 s.).

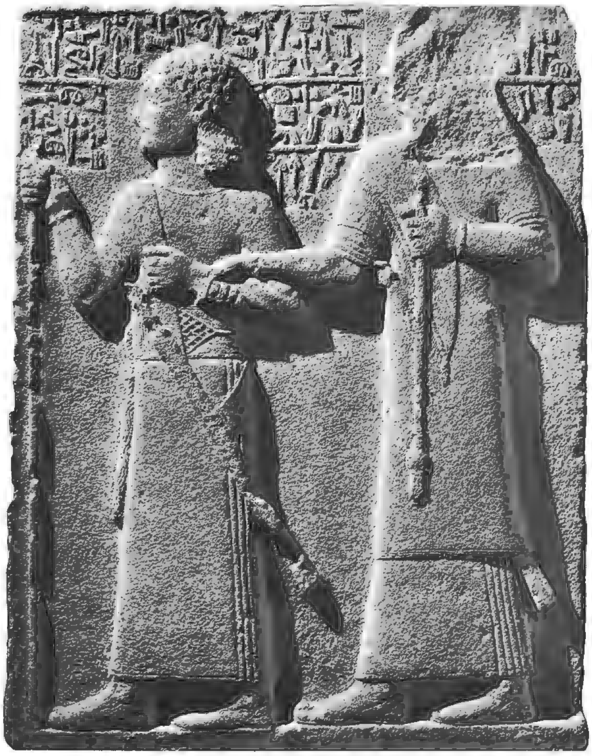


Figura 7.9. Representación de *Kamanas*, hijo de *Araras*, rey de Carquemis, portando un cinturón con tahalí para la espada (Bittel 1976, fig. 294).

Todos los restos descritos parecen pertenecer a un cinturón de cuero, ricamente decorado con tachuelas y roblones. Estos cinturones suntuarios y de prestigio, asociados a broches de bronce, aparecen perfectamente conformados con sus adornos, por lo que constituyen un elemento de atuendo aristocrático extendido por todo el mediodía de Hispania. Su elaboración sería obra de talabarteros expertos, ya que estaban decorados con láminas metálicas, grapas, roblones y otros elementos (Camacho *et al*. 2022, fig. 11). Los hallazgos de El Acebuchal, La Joya, Medellín, Vinha das Caliças, La Angorrilla, Peña Negra y La Fonteta han permitido reconstruir la disposición de los clavos y remaches que decoraban estos ricos y complejos cinturones. Sin embargo, parece discutible que los diversos elementos tipológicos y técnicos que ofrecen tengan su origen en tradiciones artesanales del Sur de las Galias o en la toréutica orientalizante tartesia (Jiménez Ávila 2017, 14), ya que estos cinturones reflejan estímulos del Mediterráneo Oriental, de donde debe proceder este tipo de atuendo. En Oriente el cinturón de cuero era un símbolo de poder, ya que de él pendía la espada y la daga, como evidencian representaciones hititas (Bittel 1976, fig. 193-194, 253, 268, etc.) y neohititas (*id*., 276, 293, 303, 322, etc.), en ocasiones tan explícitas como el relieve citado que muestra el cinturón con tahalí para la espada de *Kamanas* (fig. 7.9), hijo de *Araras*, rey de Carquemis, *c*. 760 a. C. (Bittel 1976, fig. 294), y como confirma hacia el 500 a. C. el *Libro de Job* (12,21), que alude al cinturón como símbolo de poder de la elite gobernante: [Dios] «derrama deshonra sobre los príncipes y desata el cinturón de los fuertes». Aunque en Fenicia no han aparecido broches de cinturón (M. Torres, comunicación personal), desde la Edad del Bronce se conocen cinturones metálicos en Jericó, Tell Farah, Ras Shamra y Bogazköy (Moorey 1967; Boehmer 1972, 70 s.) y en el I milenio a. C. los cinturones con cintas de bronce se generalizan por Oriente, pues se han hallado en Hassanlu (Muscarella 1988, n.º 54-59; Rubinson 2012a), Urartu (*id*. 2012b, fig. 27.02), Luristán y Gordion (Young 1981), en muchos casos decorados con filas de botones-chincheta (Muscarella 1988, n.º 55 a 58, *passim*), lo que demuestra el origen oriental de los cinturones aparecidos en Hispania, semejantes a los usados en Oriente.

El simbolismo social e ideológico de estos cinturones ha sido analizado recientemente por Raimon Graells y Alberto J. Lorrio (2017), que han insistido en su carácter simbólico y mágico, que ya había señalado J. M.ª Blázquez (1983b; Almagro-Gorbea 1983a, 224, n. 281), por lo que seguimos la mayor parte de sus conclusiones. La importancia del cinturón es evidente en Oriente (Blázquez 1983b), de donde procede el atuendo y la panoplia de las figuras heroicas de guerrero representadas en el friso del monumento de Pozo Moro (*vid. infra*) y en el *heroon* de Porcuna (Negueruela 1990), en las que el «héroe-guerrero» viste una túnica o *chitón* corto y ostenta un marcado cinturón que le da un talle de avispa (Almagro-Gorbea 1983a, lám. 23b). El *chitón* ceñido por un cinturón son prendas ya usadas por los dioses hititas (Bittel 1976, fig. 262-263, 268, etc.) y también lo llevan dioses, genios y guerreros sirio-hititas, en ocasiones sosteniendo la espada (Bittel 1976, fig. 276, 279, 282, 283, etc.; Orthmann 1971, lám. 11h, 15b, 28e, 29a, 38b, 40-41, 48h, 53c y e, 58, etc.). Además, estos cinturones sirio-hititas podían estar decorados con suntuosidad (Blázquez 1983b, 412), como el representado en el relieve de Ivriz (*id.,* fig. 328), cinturón que tenían un broche de un garfio, como el del príncipe *Kamanas* de Carquemis (Bittel 1976, fig. 294), que debe considerarse el precedente de los que aparecen en el Mediterráneo Occidental desde el Golfo de León hasta Andalucía (Graells y Lorrio 2017).

Homero documenta el carácter simbólico del cinturón en Grecia (Bennet 1997), que igualmente atestigua la escultura dedálica (d'Acunto 2000). Homero utiliza el término *zostér* para designar este cinturón del guerrero o *heroic's warrior belt*. Esta prenda, relacionada con el armamento, era exclusiva de personajes de la elite regia, como Agamenón, Menelao y Néstor, pues, como en el ámbito sirio-hitita, el cinturón tenía un marcado simbolismo ideológico y del más alto estatus social (Bennet 1997), para indicar la ascendencia heroica del guerrero que lo portaba. En esta línea, griegos e itálicos, lo mismo que los celtas, consideraban el cinturón un símbolo social que explicitaba la pertenencia a la clase de edad de los *cincturati* o *nerus.sihintir* de las *Tabulae Iguvinae* (I, 7,5; Devoto 1962; Prosdocimi 1984-2015; Almagro-Gorbea 2008, dir., 944). Su simbolismo social y «mágico» explica su generalización en Oriente (Blázquez 1983b), desde donde su uso se difundió por las sociedades de ideología guerrera heroica de amplios territorios de la Hispania prerromana (Almagro-Gorbea 1996a, 84 s.; Graells y Lorrio 2017), motivo por el que se depositaba en el ajuar funerario como símbolo mágico para mantener el estatus heroico en el Más Allá. Este carácter simbólico y mágico del cinturón formaba parte del imaginario orientalizante (Blázquez 1983b) y, además, el guerrero desnudo con su cinturón era el símbolo del guerrero heroico, como transmite Homero (Bennet 1997, 44). También los guerreros celtas luchaban desnudos llevando solo el cinturón del que pendía la espada, tal como aparecen representados en vasos griegos y en el friso del templo de Civitalba (Andreae 1991), ya que el cinturón, además de explicitar la pertenencia a la clase de edad de los guerreros, tenía carácter mágico y protector, pues indicaba que se habían superado los duros ritos de iniciación y se había alcanzado una especial preparación para el combate.

En este contexto heroico aristocrático, los cinturones con apliques metálicos serían un objeto sumamente restringido y excepcional, un verdadero símbolo de prestigio y dignidad de la elite social, más que una prenda funcional del vestido. Esta tradición se observa en la Grecia arcaica (Fellmann 1984) y también en la Galia Meridional en la Edad del Hierro I (Audouze 1976, 118 s.), así como en Hispania desde el Periodo Orientalizante hasta el final del Ibérico Antiguo (Graells y Lorrio 2017). Este simbolismo explica que en Grecia y en otras sociedades mediterráneas la evolución del cinturón refleja la paralela evolución de la sociedad. Fellmann (1984, 51) ya observó que el aumento de ofrendas de cinturones en Olimpia reflejaba la evolución socioideológica de Grecia, pues el cinturón del guerrero heroico como símbolo de la elite de tradición homérica pasó a tener un carácter más isonómico en la sociedad hoplítica. El mismo proceso se ha señalado en Italia, donde los cinturones de guerrero en el siglo v a. C. tendieron a dejar de ser símbolos de elite social para convertirse en símbolos de ciudadanía (Johanowski 1990), hecho que explica su generalización y su aparición en tumbas infantiles y femeninas, en las que simbolizaban el estatus heredado (Romito 1995, 9 y 12), ya que el cinturón indicaría que su posesor era de una familia gentilicia descendiente de un guerrero heroico, como indican las armas depositadas en la tumba de la Dama de Baza (Blech 1986; Quesada 1988). En efecto, la misma evolución se refleja en Hispania (Almagro-Gorbea 1996a), donde los primeros cinturones orientalizantes aparecen en tumbas de elite de carácter regio, como en El Acebuchal G (*vid. supra*), y este carácter de elite explica su aparición en una sepultura femenina de Magdalenenberg (Graells y Lorrio 2017, 138, 200), mientras que los broches de cinturón de La Joya 10, Vinha das Caliças 4, Medellín 85A y la Angorrilla-40 ya pertenecen a tumbas más isónomas de varones adultos, seguramente como símbolo de estatus al pertenecer a la clase de los guerreros y, como tal, ser miembro de pleno derecho de la comunidad. Por ello, estos cinturones excepcionalmente ricos del final del Periodo Orientalizante, como el que parece haberse depositado en el ajuar de Pozo Moro, reflejan la riqueza y poder de las elites orientalizantes regias que ocupaban la cúspide de la sociedad (Almagro-Gorbea 2018b), mal denominadas «principescas» (Martín Ruiz 1996; Tejera y Toscano 2022). Estos ricos cinturones procedían de Oriente (Bittel 1976, fig. 294), aunque, a partir del segundo cuarto del siglo vi a. C., los broches de cinturón se hacen cada vez más frecuentes, lo que refleja la citada tendencia a la isonomía tras surgir los guerreros como nueva clase social dentro de la evolución socioideológica ocurrida a lo largo del siglo vi a. C. (Almagro-Gorbea 1996a, 79 s.; Almagro-Gorbea, dir., 2008, 1011 s.).

Objetos de adorno personal de bronce (n.º 17-21) (fig. 7.10)

17. Remate y vástago troncocónico, quizás de un torques

Entre los objetos de bronce hay que incluir un remate troncocónico que parece asociarse a una barrita de sección cuadrada, que se ha interpretado como posible remate de un torques de bronce.

17.1. *N.º Inv.*: MAN 1979/104/1973/377a (fig. 7.10). *Dimensiones:* diámetro en la base: 16 a 18 mm; diámetro de la parte superior: 8 mm; altura total: 15 mm. Anchura del vástago: 4 mm: altura: 1 mm. Remate de bronce de forma troncocónica convexa, al parecer fundida, de la que arrancaba un vástago rectangular, que no se ha conservado, pero que pudiera corresponder al fragmento 17.2.

17.2. *N.º Inv.*: MAN 1979/104/1973/377b (fig. 7.10). *Dimensiones*: Longitud conservada: c. 50 mm; grosor: 4 mm. Fragmento de un vástago o barrita de bronce de sección cuadrada. Está doblado y parece corresponder al vástago del remate anterior, pues coinciden su forma y su anchura.

Este remate de bronce troncocónico con un vástago de sección cuadrada quizás perteneció a un torques, aunque resulta extraño que sea de sección cuadrada, no redonda. Torques con tampones son característicos del inicio de la Edad del Hierro en todo el Sur de Francia y del Noreste de la Península Ibérica (Mohen 1980, 80, lám. 59-60; Maluquer de Motes 1987, 54, fig. 5; 81, fig. 21; Rodrigues 2022, fig. 1 y 7), sin que se pueda ser mucho más concluyente dado su estado de conservación. Lo mismo cabe decir de los posibles brazaletes de bronce, que reflejarían ese mismo ambiente cultural.

18. Fragmentos de ¿brazaletes? de sección circular

18.1. N.º Inv.: MAN 1979/104/1973/399b (fig. 7.10). Fragmento de una barrita de bronce que parece pertenecer a un pequeño brazalete de sección circular, quizás ligeramente engrosado en su extremo. Mide 18 mm de largo y 4 mm de grueso.

18.2. *N.º Inv*.: MAN 1979/104/1973/395c. Pequeño fragmento de una varilla de bronce de sección circular, que pudiera haber pertenecido a un brazalete, pero también a una fíbula. Mide 3,5 mm de diámetro por 10 mm de longitud máxima.

18.3. *N.º Inv*.: MAN 1979/104/1973/381c. Fragmento de una barra de bronce de sección circular. Mide 7 mm de diámetro y conserva una longitud de *c*. 60 mm.

18.4. *N.º Inv*.: MAN 1979/104/1973/381d. Fragmento de una barra de bronce de sección circular. Mide 7 mm de diámetro y se conserva en una longitud de *c*. 33 mm.

18.5. *N.º Inv*.: MAN 1979/104/1973/381e. Fragmento de una barra de bronce de sección circular. Mide 6 mm de diámetro y se conserva en una longitud de *c*. 40 mm.

18.6. *N.º Inv*.: MAN 1979/104/1973/381f. Fragmento de 30 mm de largo de una barra de bronce de sección circular de *c*. 6 mm de grueso, que parece estar doblada en uno de sus extremos, quizás formando una anilla de *c*. 15 mm de diámetro.

18.7. *N.º Inv*.: MAN 1979/104/1973/386a. (fig. 10). Fragmento de barrita de bronce de sección circular muy deteriorada y agrietada. Mide 28 mm de largo y 6 mm de diámetro.

18.8. *N.º Inv*.: MAN 1979/104/1973/386b. Fragmento de barrita de bronce muy deteriorada y agrietada de sección circular. Mide 29 mm de largo y 5 mm de diámetro.

19.1 a 19.6. Fragmentos de ¿brazaletes? de sección semicircular

19.1. N.º Inv.: MAN 1979/104/1973/394b (fig. 7.10). Fragmento de un posible brazalete de sección semicircular de bronce. Mide 44 mm de largo, 7 mm de ancho y 4 mm de grosor.

19.2. N.º Inv.: MAN 1979/104/1973/394c (fig. 7.10). Fragmento de bronce que parece pertenecer a un brazalete de sección semicircular, de 7 mm de diámetro y 4 mm de alto. El fragmento mide 17 mm de largo y pudo pertenecer al brazalete anterior.

19.3. N.º Inv.: MAN 1979/104/1973/399a (fig. 7.10). Fragmento de bronce que parece pertenecer a un brazalete de sección semicircular de 8 mm de diámetro y 5 mm de alto, semejante a los anteriores. El fragmento mide 16 mm de largo.

19.4. *N.º Inv*.: MAN 1979/104/1973/386c (fig. 7.10). Fragmento de barrita de bronce de sección semicircular. Mide 21 mm de largo, 4 mm de diámetro y 3 mm de grueso.

19.5. *N.º Inv*.: MAN 1979/104/1973/386d (fig. 7.10). Fragmento de barrita de bronce de sección semicircular. Mide 14 mm de largo, 4 mm de diámetro y 3 mm de grueso.

19.6. *N.º Inv*.: MAN 1979/104/1973/386e (fig. 7.10). Fragmento de barrita de bronce de sección semicircular muy fina. Mide 14 mm de largo, 5 mm de diámetro y 2 mm de grueso.

19.7. Fragmentos de varilla de bronce

N.º Inv.: MAN 1979/104/1973/378c+d. Dos fragmentos de una varilla de bronce de sección semicircular de 4 mm de ancho por 2,5 mm de grueso. Uno mide 35 mm y otro, 25 mm.

20.1 a 20.5. Fragmentos de ¿brazaletes? o varillas de sección rectangular

20.1 *N.º Inv*.: MAN 1979/104/1973/395b (fig. 7.10). *Dimensiones*: Longitud máxima 11 mm; ancho: 5 mm; grosor 5 mm. Pequeño fragmento de una barrita o vástago de bronce de sección casi cuadrada, quizás de un brazalete.

20.2. *N.º Inv*.: MAN 1979/104/1973/386f (fig. 7.10). Fragmento de una barrita de bronce de sección rectangular, quizás de un brazalete. Mide 17 mm de largo, 5 mm de alto y 3 mm de grueso.

20.3. *N.º Inv*.: MAN 1979/104/1973/399c (fig. 7.10). *Dimensiones*: Longitud conservada: 14 mm; grosor: 4 mm. Pequeño fragmento de vástago o barrita de bronce de sección cuadrada, por lo que pudieran pertenecer a la misma pieza que el fragmento anterior o a otra semejante.

20.4-5. *N.º Inv*.: MAN 1979/104/1973/399d (fig. 7.10). Fragmentos de vástago o barrita de bronce de sección cuadrada.

20.6. Fragmento de vástago de bronce de sección circular

N.º Inv.: MAN 1979/104/1973/367a. Fragmento de un vástago de 22 mm de largo por 5 mm de ancho y 2,5 mm de grueso y 8 fragmentos informes de chapita de bronce. El mayor mide 28 x 15 mm.

Estos pequeños fragmentos de barritas de bronce, entre las que predominan las de sección semicircular, pueden interpretarse como pertenecientes a diversos brazaletes de bronce, pues los fragmentos más grandes están ligeramente curvados, aunque no se debe excluir que en algún caso pudieran pertenecer a otro tipo de objetos, como al arco de una fíbula de resorte bilateral tipo «Golfo de León» (*vid*. *infra*). Los fragmentos son pequeños, pero estas barritas de sección circular, semicircular y rectangular, aunque son muy simples, se podrían relacionar con brazaletes de tradición de los Campos de Urnas tardíos del Noreste de la Península Ibérica, ya de la Edad del Hierro (Maluquer de Motes 1987, 54, fig. 5; 85, fig. 22).

21. Fíbula de resorte bilateral

21.1. *N.º Inv*.: MAN 1979/104/1973/398a (fig. 7.10). *Dimensiones*: Longitud máxima 36 mm; diámetro máximo: 7 mm. Vástago de bronce de sección circular con un alambre espiral enrollado de sección rectangular, del que se conservan 5 vueltas, por lo que parece corresponder a la mitad del resorte de una fíbula de resorte bilateral de considerable tamaño.

21.2. *N.º Inv*.: MAN 1979/104/1973/398b (fig. 7.10). *Dimensiones*: Longitud máxima 18 mm; diámetro máximo: 6 mm. Pequeño fragmento de un vástago de bronce acabado en un apéndice esférico, de características similares al fragmento anterior, por lo que pudo pertenecer al mismo objeto, quizás al pie de una fíbula.

21.3. *N.º Inv*.: MAN 1979/104/1973/399d (fig. 7.10). *Dimensiones*: Longitud máxima 14 mm; diámetro máximo: 6 mm. Pequeño fragmento de un vástago de bronce muy expuesto a calor intenso. Ofrece sección semicircular y un codo, por lo que pudiera corresponder al final del arco y el inicio del pie de una fíbula de resorte bilateral.

21.4. *N.º Inv*.: MAN 1979/104/1973/399b (fig. 7.10). *Dimensiones*: Longitud máxima 37 mm; diámetro máximo: 10 mm. Fragmento de un vástago de bronce de sección semicircular que aparece torcido por haber sido expuesto a un calor intenso. Pudo pertenecer al puente de una fíbula de pie largo y al inicio de la mortaja para la insertar la punta de la aguja.

Estos fragmentos de bronce parecen pertenecer, con gran probabilidad, a una fíbula de bronce que formaría parte del atuendo personal del personaje cremado. El fragmento de resorte sobre un eje recto parece corresponder a la mitad del fuerte resorte de una fíbula de ballesta o de resorte bilateral, probablemente de pie vuelto acabado en botón de tipo «Golfo de León» evolucionada (Cuadrado 1963, fig. 8), que se extendieron por el Noreste de la Península Ibérica hasta el Levante y la Meseta (Schüle 1969, lám. 13,22, 22,11, 182,10). Buenos paralelos, por el marcado ángulo entre el puente fundido y el pie, aparecen en necrópolis como la de Mas de Mussols, en la tumba 10, fechable *c*. 550 a. C. (Maluquer de Motes 1987, 44, fig. 2 y 18) o la necrópolis de Mianes, de cronología semejante (*id*. 152 s., fig. 15-17), tipo que llega hasta Peña Negra y La Fonteta (Camacho *et al*. 2022, 187, fig. 9, FO-90 s.).

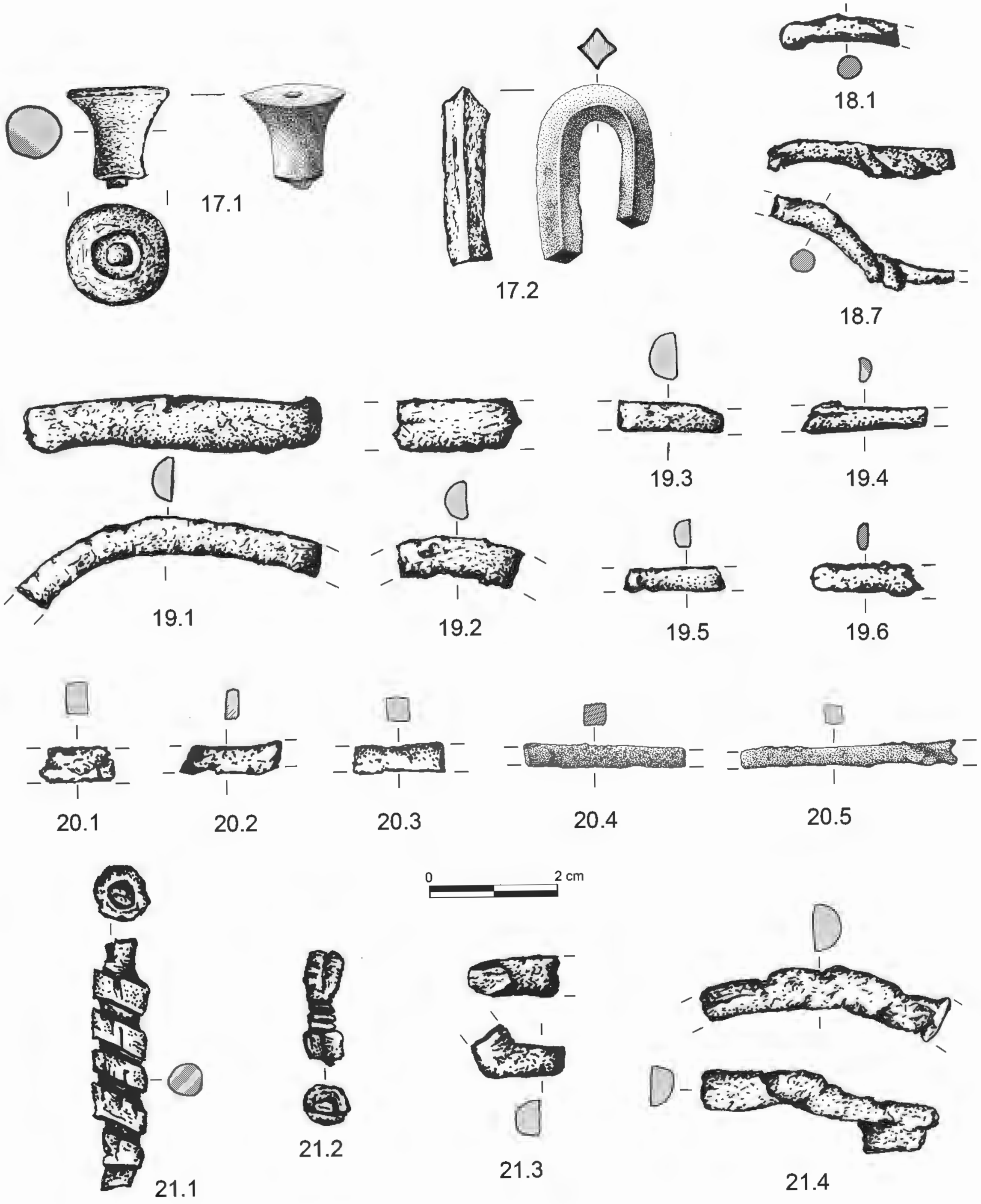

17.1
17.2
18.1
18.7
19.1
19.2
19.3
19.4
19.5
19.6
20.1
20.2
20.3
20.4
20.5
0
2 cm
21.1
21.2
21.3
21.4

Figura 7.10. Objetos de adorno personal de bronce: 17,1 posible remate de un torques; 17.2, vástagos, quizás de un torques; 18, fragmentos de ¿brazaletes? de sección circular; 19, fragmentos de ¿brazaletes? de sección semicircular; 20, fragmentos de ¿brazaletes? o varillas de sección rectangular; 21, fragmentos de una fíbula de resorte bilateral: resorte (21.1), posible remate del pie (21.2), posible inicio del pie (21.3) y posible fragmento del puente (21.4) (dibujos: MAG y M.ª D. Sánchez del Prado).

Clavijas y vástagos de bronce (n.º 22 a 25) (fig. 7.11)

22. *Clavija o aguja de bronce*

N.º Inv.: MAN 1979/104/1973/394a (fig. 7.11). *Dimensiones*: Longitud máxima 48 mm; grosor: 4 mm; diámetro de la anilla: 11 mm. Vástago de bronce acabado en una punta por un lado y en una anilla por otro, por lo que pudo corresponder a la aguja de una fíbula de buen tamaño, aunque más bien parece una pequeña clavija de cabeza circular perforada.

23. Pareja de clavijas de bronce

N.º Inv.: MAN 1979/104/1973/397a-b (fig. 7.11). *Dimensiones*: Longitud máxima 28 mm; diámetro de la cabeza: 10 mm; grosor: 3 mm. Dos pequeñas clavijas formadas cada una por un vástago de bronce de sección rectangular de 2 mm de grueso que acaba doblado para formar una anilla circular en su extremo.

Estas pequeñas piezas de bronce pueden interpretarse como clavijas o pasadores, que, como otras de hierro (*vid. infra*), pudieron haber pertenecido a la guarnición de cuero de algún arreo de caballo o, más probablemente, de un tahalí, sin que su forma tan simple y el extremado deterioro de su contexto permitan precisar más.

24. Vástagos y varillas de bronce

24.1. Vástago o pernio de bronce de sección cuadrada

N.º Inv.: MAN 1979/104/1973/395a (fig. 7.11). *Dimensiones*: Longitud máxima 24 mm; grosor: 4 x 5 mm; grosor de la cabeza: 5 x 6 mm. Clavo o pernio de bronce de sección cuadrada con uno de sus extremos aparentemente apuntado y el opuesto ligeramente ensanchado a modo de remache. Mide 20 mm de largo y 5 mm de grueso.

24.2. Pernio de bronce

N.º Inv.: MAN 1979/104/1973/394d-1 (fig. 7.11). Pernio o remache de bronce de sección circular. Altura: 16 mm; diámetro: 8 mm.

24.3. Pernio de bronce

N.º Inv.: MAN 1979/104/1973/394d-2. Fragmento de pernio de bronce de sección circular. Similar al anterior.

24.4. Pernio de bronce

N.º Inv.: MAN 1979/104/1973/394d-3.Fragmento de pernio de bronce de sección circular. Similar al anterior.

25. Fragmentos informes de bronce fundido

25.1. *N.º Inv.*: MAN 1979/104/1973/395b (fig. 7.11). Bolita de bronce, probablemente producida por fusión durante la cremación. Mide 6 mm de diámetro máximo.

25.2. *N.º Inv.*: MAN 1979/104/1973/386g (fig. 7.11).
Bolita informe de bronce, seguramente de un objeto fundido en la cremación. Mide 10 x 8 x 6 mm.

25.3. *N.º Inv.*: MAN 1979/104/1973/386h (fig. 7.11).
Bolita informe de bronce, seguramente de un objeto fundido en la cremación. Mide 10 x 7 x 6 mm.

25.4. *N.º Inv.*: MAN 1979/104/1973/399f (fig. 7.11).
Pequeña bolita de bronce agrietada, seguramente de una pieza fundida en la cremación. Mide 6 mm de diámetro.

25.5. *N.º Inv.*: MAN 1979/104/1973/386i (fig. 7.11).
Bolita de bronce informe y agrietada, seguramente parte de una pieza fundida en la cremación. Mide 11 x 13 x 10 mm. 13 mm de alto por 10 mm de diámetro máximo.

25.6. *N.º Inv.*: MAN 1979/104/1973/399e (fig. 7.11). *Dimensiones*: Longitud máxima 13 mm; diámetro máximo: 8 mm. Fragmento de bronce muy resquebrajado por haber estado expuesto a un calor intenso.

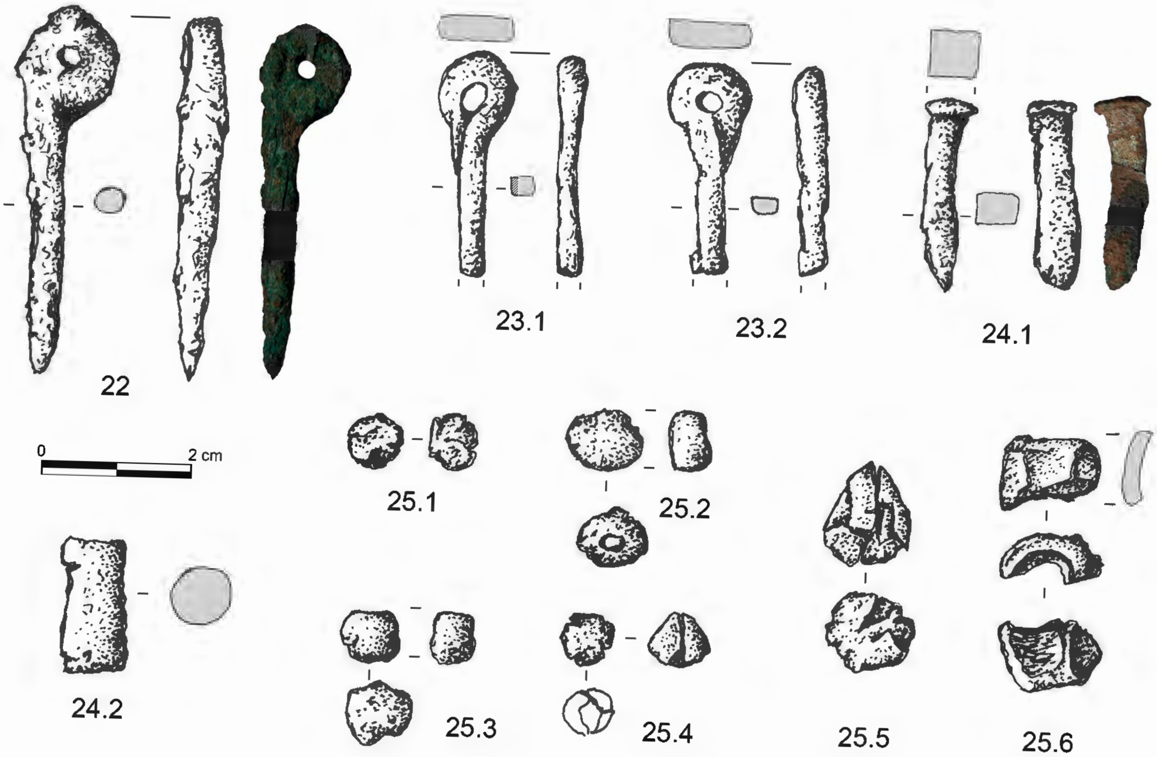


Figura 7.11. Clavijas y vástagos de bronce: 22, clavija o aguja; 23, pareja de clavijas; 24, vástago o pernio de sección cuadrada (24.1) y circular (24.2); 25, fragmentos informes de bronce fundido (dibujos: MAG y M.ª D. Sánchez del Prado; fotos: MAG).

Estos pequeños fragmentos de remaches, vástagos y varillas de bronce recogidos en el *bustum* del monumento son muy difíciles de interpretar. Algunos pudieran ser restos de guarniciones de cuero o incluso de muebles, sin que sea posible precisar más su función, aunque en su conjunto complementan la documentación del ajuar depositado en la pira funeraria. Sin embargo, la mayoría de los fragmentos son tan pequeños y están tan deteriorados, ya que algunos incluso están fundidos, que resulta imposible averiguar a qué tipo de objeto pudieron haber pertenecido.

7.4. Objetos de hierro (n.º 26-29) (fig. 7.12)

También formaban parte del ajuar algunos objetos de hierro, que pudieran asociarse a piezas de arnés o de tahalí. Uno es un fragmento de una grapa de hierro (n.º 26), otro una clavija o pasador acabado en anilla (n.º 27), otra clavija mayor de hierro (n.º 28) y otros son pernios (n.º 29), además de otros pequeños fragmentos de hierro casi informes (n.º 30).

26. Fragmentos de una grapa o mordaza de hierro

N.º Inv.: MAN 1979/104/1973/390b (fig. 7.12). Doble placa rectangular de hierro, muy incompleta, unida por un doble pernio de sección circular, del que se conserva uno. Mide 30 mm de alto, 25 mm de largo y 15 m de ancho.

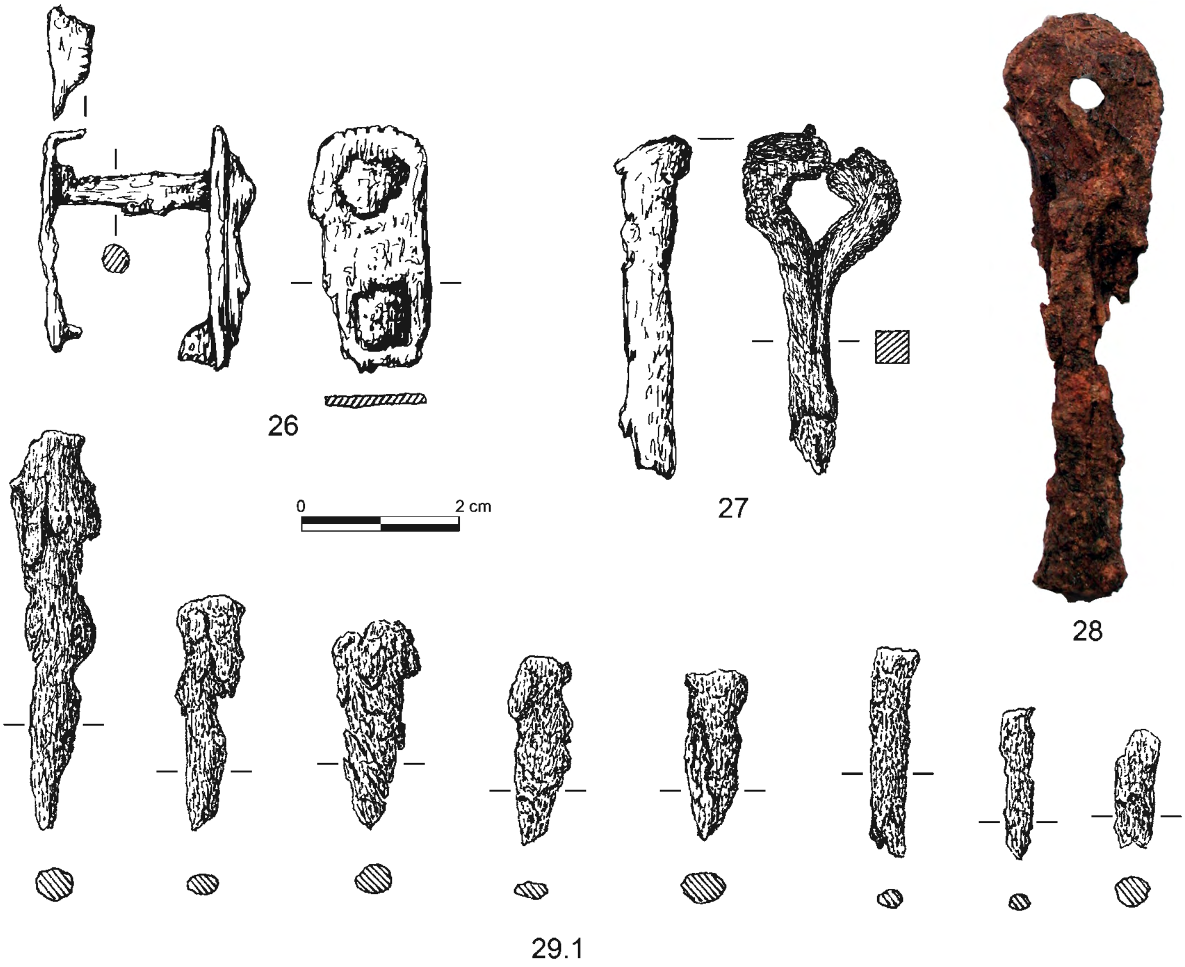


Figura 7.12: Objetos de hierro (26-29): 26, fragmento de una grapa o mordaza; 27, Fragmentos de una clavija o pasador; 28, fragmento de un posible pasador de hierro; 29, Fragmentos de pernios de hierro de sección circular (dibujos: MAG y M.ª D. Sánchez del Prado; foto: MAG).

27. Fragmentos de una clavija o pasador de hierro

N.º Inv.: MAN 1979/104/1973/388 (fig. 7.12). Fragmentos de una clavija de hierro que en su extremo forma una anilla circular. Mide 43 mm de largo, 20 mm de ancho y 8 mm de grueso.

28. Fragmento de un posible pasador de hierro

N.º Inv.: MAN 1979/104/1973/366 (fig. 7.12). Clavija de hierro muy corroída, probablemente de sección rectangular, de 6 x 8 mm, con uno de los extremos doblado y vuelto para formar una argolla o gancho. Mide 74 mm de largo y la argolla 24 mm de diámetro.

29. Fragmentos informes de hierro

29.1. *N.º Inv.*: MAN 1979/104/1973/367, 368, 369 (fig. 7.12). Fragmentos de pernios de hierro de sección circular de *c.* 10 mm de grueso. Miden 65, 31 y 24 mm de largo.

29.2. *N.º Inv.*: MAN 1979/104/1973/389-390a. Fragmentos de vástagos de hierro de sección cuadrada muy corroídos. El mayor (n.º 389), terminado en una punta aguzada, mide 51 mm de largo por 6 mm de grueso.

Entre los escasos fragmentos de hierro recogidos en el *bustum* del monumento tan solo se identifica una grapa formada por una doble placa unida por un pernio de sección circular, que recuerda las grapas de los *diphroi* o lechos fúnebres de Medellín (Jiménez Ávila 2008, 542 s., fig. 655-656) y de Alcácer do Sal (Schüle 1969, lám. 109,30), pero que pudiera ser parte de un tahalí (Vilaseca *et al*. 1963, fig. 10; Abascal y Sanz Gamo 1993, 121 s., n.º 281). También parece reconocerse un posible pasador, que, hipotéticamente, pudiera considerarse procedente de un posible arnés, pero que, más probablemente, pudieron ser de un tahalí, como las piezas similares de bronce aparecidas en el *bustum* (*vid*. *supra*), mientras que resulta muy difícil clasificar los restantes fragmentos de hierro dado su deterioro y su pequeño tamaño, aunque todos estos fragmentos de bronce y de hierro contribuyen a documentar el ajuar depositado en la pira del monumento de Pozo Moro.

7.5. Fragmento de marfil

30. Fragmento de ¿marfil?

N.º Inv.: MAN 1979/104/1973/369 (fig. 7.13). Pequeño fragmento de un objeto de marfil, sin excluir que sea de hueso, pues está muy alterado por la cremación. El fragmento muestra un borde con las aristas redondeadas. Mide 13 mm de longitud, 7 mm de altura y 5 mm de grosor.

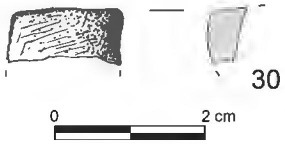


Figura 7.13. Fragmento de marfil o hueso, n.º 30 (dibujo: MAG y M.ª D. Sánchez del Prado).

Este fragmento de marfil es muy pequeño para poder precisar a qué objeto pertenecería. Como hipótesis, pudo ser parte de un mango de cuchillo o de algún objeto similar, como algunas piezas interpretadas como mangos en el yacimiento fenicio de La Fonteta (González Prats 2010, 51, fig. 24). Además, puede relacionarse con objetos de marfil y hueso orientalizantes hallados en las necrópolis albacetenses (Roldán 1996), como Hoya de Sta. Ana, muy cercana a Pozo Moro en la vía hacia Peña Negra, y «Los Villares» en Hoya Gonzalo, donde se hallaron varias pequeñas placas de hueso etruscas para decorar cajitas depositadas en la tumba después de un siglo desde su fabricación (Blánquez 1999a, 390.)

7.6. Fragmento de piedra pulimentada

31. Fragmento de piedra pulimentada

N.º Inv.: MAN 1979/104/1973/392a (fig. 7.14). Pequeño fragmento de piedra pulimentada de color grisáceo oscuro, que quizás perteneciera a un alisador o afilador. Mide 41 mm de largo, 24 mm de ancho y 6 mm de grueso.

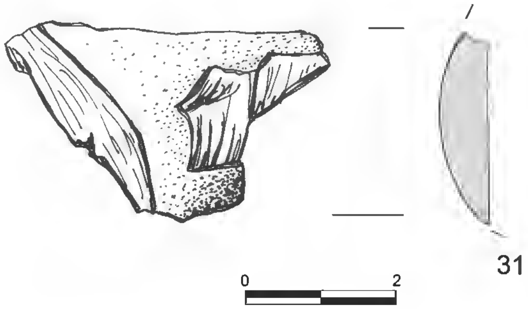


Figura 7.14. Fragmento de piedra pulimentada, n.º 31 (dibujo: MAG y M.ª D. Sánchez del Prado).

Es una esquirla de un objeto de piedra de sección ovalada, cuya superficie pulimentada permitiría relacionarlo con un posible afilador o alisador, como el aparecido en el Tesoro de Aliseda (Almagro-Gorbea 1977a, 216, fig. 75, lám. 38,2), del que se han señalado paralelos en sepulturas de El Acebuchal (Bonsor 1899, 88 s., fig. 119-120) y de La Joya (Garrido 1970, 33, fig. 21,2; Garrido y Orta 1978, 143, fig. 89).

7.7. Vasos cerámicos

En el rico ajuar depositado en la pira del monumento de Pozo Moro aparecieron restos de objetos de plata, bronce, hierro y hueso o marfil, la mayor parte de ellos casi totalmente destruidos por el fuego, entre los que destaca el *oinochoe* de bronce con un *kouros* desnudo (n.º 7), un *lekythos* ático de la Clase Atenas 581 (n.º 32) y un *kylix* ático de la forma C (n.º 33) (fig. 7.1), que se analizan seguidamente, junto a los restos de un cuenco y una jarra de cerámica gris.

Lekythos ático de figuras negras (n.º 32) (fig. 7.15 y 7.16)

32. Lekythos *de figuras negras* (fig. 7.15 y 7.16)
N.º Inv.: MAN 1979/104/1973/401[20]. *Dimensiones*: Altura máxima 272 mm; diámetro máximo: 122 mm. Altura de la boca: 36 mm; anchura de la boca: 73 mm; diámetro del pie: 80 mm. El fragmento mayor mide 44 mm de largo por 27 mm de ancho y la pared alcanza 4 mm de grueso.
Bibliografía: Almagro-Gorbea 1978b, 255, lám. 3,2; *id*. 1983a, 184, lám. 15,c-d; Domínguez Monedero y Sánchez 2001, 80, fig. 77, quienes lo consideran un *lekythos* de la clase *Athens 581*, que datan en el 500-490 a. C.

En el *bustum* aparecieron 19 fragmentos de un *lekythos* ático muy incompleto, pero ha podido ser reconstruido prácticamente en su totalidad, aunque le falta algo más de la mitad de la escena figurada (fig. 7.16). Ofrece una boca abocinada alta en forma de «cáliz» o embudo de labio recto, de tipo «*k*» de Ure (1927, fig. 3), el cuello corto, que acaba en un pequeño escalón que lo separa del hombro. Este es ligeramente cóncavo y, tras un marcado ángulo de casi 110º, prosigue la pared vertical del cuerpo fusiforme, aunque todavía proporcionalmente ancho, que se estrecha hacia su punto de unión con la base, donde ofrece 45 mm de diámetro. E1 pie está formado por un disco con la pared superior inclinada que, tras un fuerte ángulo, ofrece el borde casi vertical pero ligeramente inclinado hacia dentro y la parte inferior con un pequeño anillo casi plano y su interior inclinado y remetido hacia dentro, próximo al tipo «o» de Ure (1927, fig. 4). El asa, de la que se conservan los arranques, era en forma de cinta, de *c*. 25 mm de ancho.

El *lekythos* tiene cubiertos de barniz el exterior y el interior de la boca, la parte inferior del cuerpo y la cara superior del pie, mientras que el resto queda exento, incluido el labio (fig. 7.16A). La parte inferior del cuello, justo sobre el hombro, ofrece a partir del escalón que resalta la base del cuello una serie de pequeños trazos verticales paralelos de *c*. 10 mm de largo, que quedan rodeados por una cenefa de c. 32 mm de ancha que ocupa todo el hombro y que está formada por capullos de lotos unidos por trazos, pero sin los puntos intermedios que suelen ofrecer otras piezas similares (fig. 7.16B).

El cuerpo mide aproximadamente 170 mm y queda separado por una fina línea de barniz desleído de la parte inferior, cubierta de barniz, de *c*. 55 mm de altura, por lo que la parte superior decorada ocupa los dos tercios superiores del mismo. La decoración consiste en una escena de figuras negras, dispuesta entre una línea de barniz negro, algo desleído, que separa el hombro de la panza acentuando el ángulo, bien señalado, y otra línea similar cubierta de dos líneas moradas, que separan la franja decorada del inicio de la parte inferior barnizada de negro. Además, otra línea morada corría por el borde de la boca y una última por el borde exterior del pie.

La escena representada, conservada bastante incompleta, permite reconocer una ménade entre dos sátiros o silenos[21] (fig. 7.16C). La escena se concibió a partir del asa hacia la derecha. El primer sátiro de la izquierda ofrece larga barba, cuya parte inferior resaltan 12 pequeños trazos curvos

---

[20] Se conservan además otros dos pequeños fragmentos de asa, con el n.º MAN 1979/104/1973/365 y 369.

[21] Para la identificación de estas figuras míticas, consideradas como *daímones* o *numenes* de la naturaleza, T. H. Carpenter (1986, 76 s.), que señala la transformación de las ninfas compañeras de los sátiros en las ménades del cortejo de Dionisos

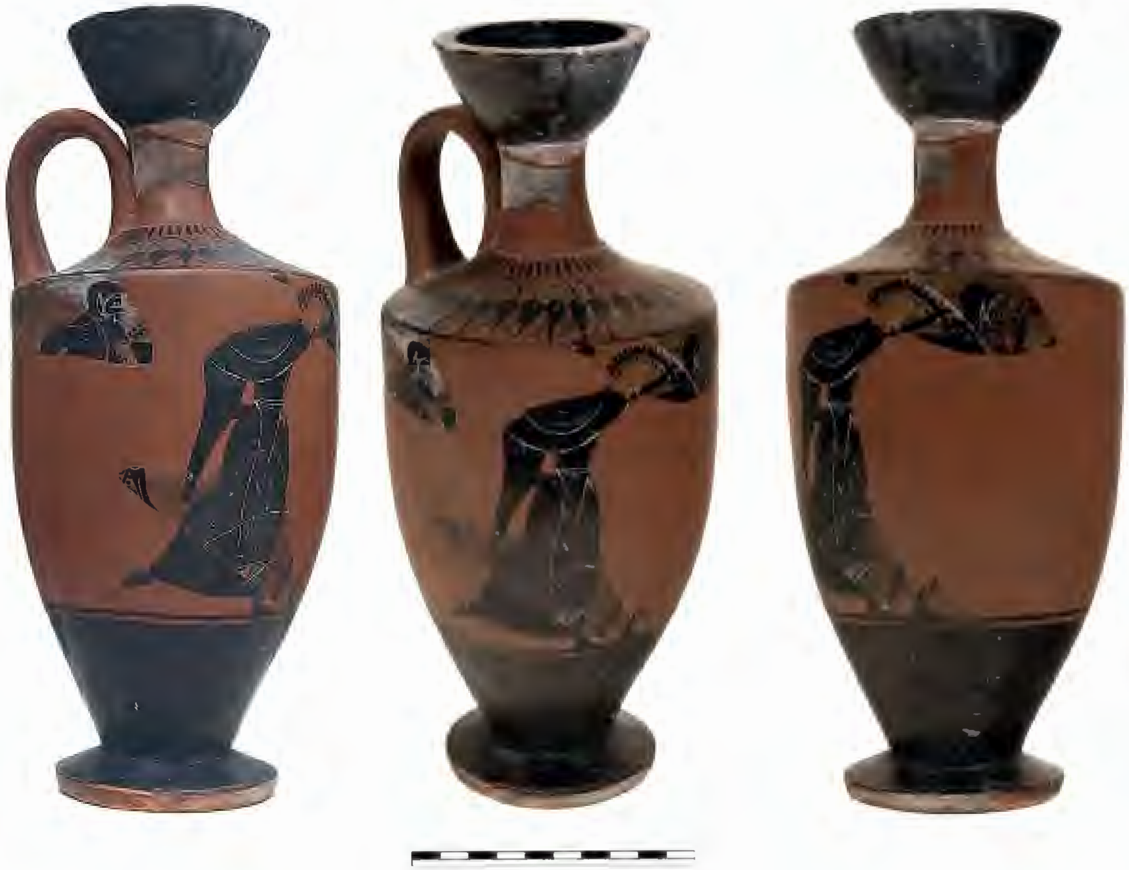


Figura 7.15. *Lekythos* ático de figuras negras, n.º 32 (fotos: CER.es).

paralelos, los ojos formados por un círculo con dos cortos trazos laterales en la parte inferior y otro encima para señalar la ceja, la oreja vertical, corta y apuntada, la boca formada por dos trazos horizontales, el superior mayor y curvo, el pelo largo que le cae por detrás y las clavículas bien trazadas a buril en forma de «gancho» (fig. 7.17A). La barba se ha sobrepintado de color morado y también ofrece restos de una diadema sobrepintada de color blanco. El sátiro avanza danzando, pues su pierna derecha está levantada, aunque solo se conserva de ella la pantorrilla, en la que un trazo curvo señala la rodilla y otro vertical la musculatura del gemelo, mientras extiende sus brazos, de los que solo se conserva el arranque, el izquierdo hacia la ménade que le precede y el derecho hacia atrás.

La figura siguiente es una ménade danzante (fig. 7.17B), que avanza hacia la derecha adelantando su pie izquierdo y con el brazo derecho doblado hacia delante, pero con su cabeza y el torso vueltos hacia el sátiro que la sigue y que quizás la persigue dentro del *thyasos*. Viste un largo *chitón*, que queda ceñido por un cinturón realizado con tres líneas a buril de las que arranca la piel de pantera que cae por delante, sumamente esquematizada por dos líneas que forman un ángulo agudo y que ofrecen dos puntos blancos en su interior. El *chitón* le llega hasta media pantorrilla y su borde inferior queda señalado por una línea a buril en forma de S tumbada, mientras asoma por debajo su

---

hacia fines del siglo VI a. C., periodo en que se acentuó el culto a esta divinidad (*id*., 80), como refleja la generalización de representaciones dionisíacas en la cerámica ática de esa época (Hedreen 1992).

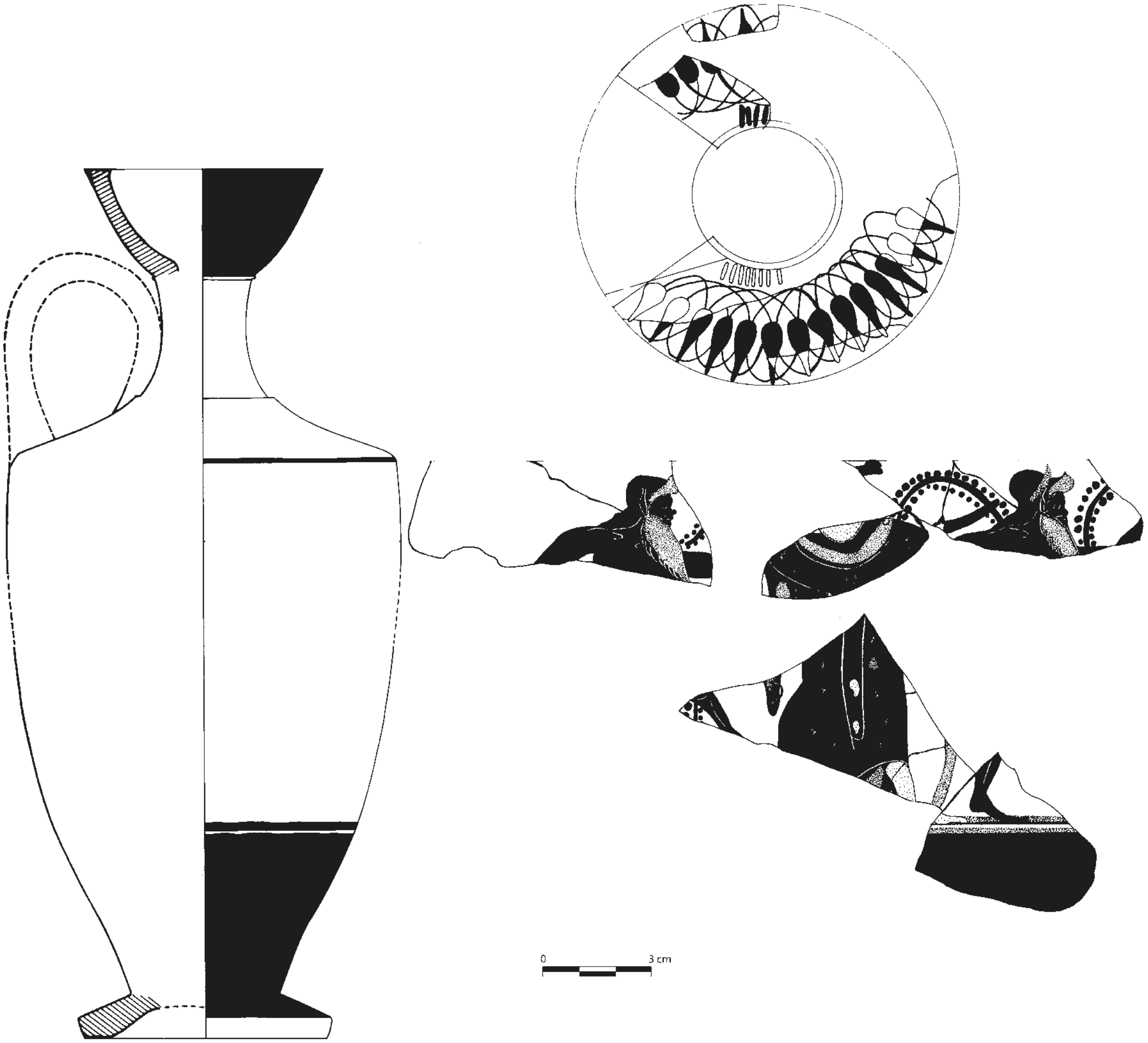


Figura 7.16. Perfil y decoración del *lekythos* ático n.º 32 (dibujo: MAG).

pierna izquierda, la más adelantada, con la pantorrilla cubierta de pintura blanca (fig. 7.17C). Por encima, lleva un *himation* representado por tres trazos concéntricos sobre el pecho, cubiertos de color blanco y morado, mientras que sus extremos caen desde los brazos formando sendas prolongaciones triangulares, de las que se conserva el arranque y el final de la del brazo derecho, cruzada por el centro por una línea a buril de forma sinuosa en su extremo inferior para aludir a los pliegues en movimiento.

La escena prosigue con otro sátiro situado más a la derecha de forma y disposición muy semejante al primero, pero que del que solo se conserva la cabeza y el extremo de su cola, que llega casi hasta el pie derecho de la ménade que le sigue (fig. 7.17D). Se apoya en su pie derecho para avanzar y la pantorrilla ofrece un trazo vertical como la del primer sátiro (fig. 7.17E), pues parece ofrecer la misma actitud de marchar danzando que el sátiro que inicia el desfile, con su brazo derecho hacia atrás y el izquierdo extendido hacia delante. Como el primer sátiro, su barba está sobrepintada con color morado y lleva una doble diadema sobrepintada de blanco.

El resto de la escena se ha perdido dado el estado fragmentario del vaso, pero se puede calcular que falta cerca de un 50 % de la escena, puesto que el primer sátiro queda a la altura del lado opuesto al asa, lo que indica que, originariamente, debía ofrecer más figuras en la parte derecha, aproximadamente otras dos, probablemente una segunda ménade y, quizás, Dionisos, quien iniciaría y presidiría la escena, bien sentado en un trono o sobre su asno. Por ello, cabe suponer que en la mitad derecha que falta de la escena, como en otros *lekythoi* semejantes (CVA Aberdeen, lám. 17,4-5; CVA Norway, lám. 23,1), estuviera representado Dionisos, hacia el que se dirigiría el cortejo danzante de los dos sátiros y la ménade.

Las figuras aparecen dispuestas entre guirnaldas de hiedra muy estilizada, a base de un trazo lineal con puntos circulares a ambos lados, relativamente próximos pero de tamaños diferentes. Están trazadas con gran soltura y ofrecen cierta calidad, dentro del estilo de las figuras negras tardías. Los retoques a punzón son sumarios, pero hábiles y muy expresivos. En los sátiros se han señalado los rasgos de 1a cara, con las orejas puntiagudas bien dibujadas y el ojo redondo con un pequeño trazo encima que indica la ceja, además de la boca a base de dos trazos, la barba con una serie de pequeños trazos oblicuos paralelos, el pelo, las clavículas en forma de gancho y la musculatura del gemelo reducida a una línea. De la ménade se han señalado las partes del vestido y el rabo de la pantera que cae por el centro del *chitón*. El vestido ofrece algunas aspas con puntos de pintura combinados para indicar su decoración.

Numerosos retoques de color complementan las figuras. Se ha utilizado el blanco para la cara y las piernas de la ménade y dos manchas blancas en el rabo de la pantera de su vestido. Con morado se decoran las diademas, barbas y el rabo de los sátiros y, en la ménade, las bandas externas del *himation* y puntos en el vestido, completados por pequeñas aspas irregulares trazadas a buril.

Las tres figuras conservadas, dos sátiros y una ménade que avanzan hacia la derecha, se pueden interpretar como una procesión de sátiros y ménades que, probablemente, formaban parte del *thyasos* o cortejo de Dionisos (Schöne 1987) y se dirigirían hacia el dios, que debía aparecer sentado o ir por delante montado en su burro en la mitad derecha de la escena, que no se ha conservado[22]. La ménade conservada aparece en clara actitud de danza, con las manos alzadas, la cabeza vuelta, la piel de pantera ceñida por un cinturón con la cola que cae por el centro del *chitón* y un *himation* dispuesto en forma semicircular sobre el pecho, cuyos extremos caen desde los brazos, lo que acentúa la sensación de movimiento de la figura, hecho que unido a la gracia de la triple curva que marca y resalta la parte posterior del cuerpo, hizo que este tipo de figura fuera adoptada de forma manierista por los pintores de figuras negras tardías y de figuras rojas arcaicas.

En efecto, este tipo de ménade se hizo muy popular a fines del siglo VI a. C., como en la escena de ménades y sátiros danzando ante Dionisos en el ánfora de tipo B de Múnich n.º 1406 (CVA München 1, lám. 36,2), del grupo de Leagros, de *c*. 510 a. C., o las ménades danzando ante Dionisos del ánfora de Múnich 2300 de figuras rojas arcaicas (*LIMC* III, n.º 295), igualmente de *c*. 510 a. C. Este tipo de figura perduró a inicios del siglo V a. C., como muestra la crátera del Louvre F311, en la que sendas parejas de sátiros y ménades danzan en torno a Dionisos y Ariadna (III, 428, n.º 52), lo que no es óbice para que casi el mismo tipo de ménade se emplee en ocasiones cuando huye del sátiro que la acosa (*LIMC* III, n.º 735). Igualmente, los sátiros, según lo poco que de ellos se conserva, parecen avanzar danzando con la pierna izquierda levantada y la derecha apoyada en el suelo, hasta donde casi llega su cola, pintada con barniz ligeramente diluido. Este esquema de «sátiro» también pasó a ser tópico desde el segundo cuarto del siglo VI a. C., pues a partir de las copas de *komastai* y de Siana (*LIMC* III, n.º 712-714), se generalizó en las figuras negras (*LIMC* III, n.º 286-290, 298, 299, 304, 810, etc.).

El *lekythos* de Pozo Moro, por su forma y esquema decorativo (fig. 7.16), se debe incluir en la *Clase de Atenas 581*, denominación dada por J. D. Beazley (1956, 487) a unos *lekythoi* que

---

[22] Aunque tampoco se pueda excluir que esta escena solo ofreciera dos ménades y dos sátiros, esta iconografía parece menos probable, pues no resulta adecuada a la disposición que ofrecen las figuras en el vaso.

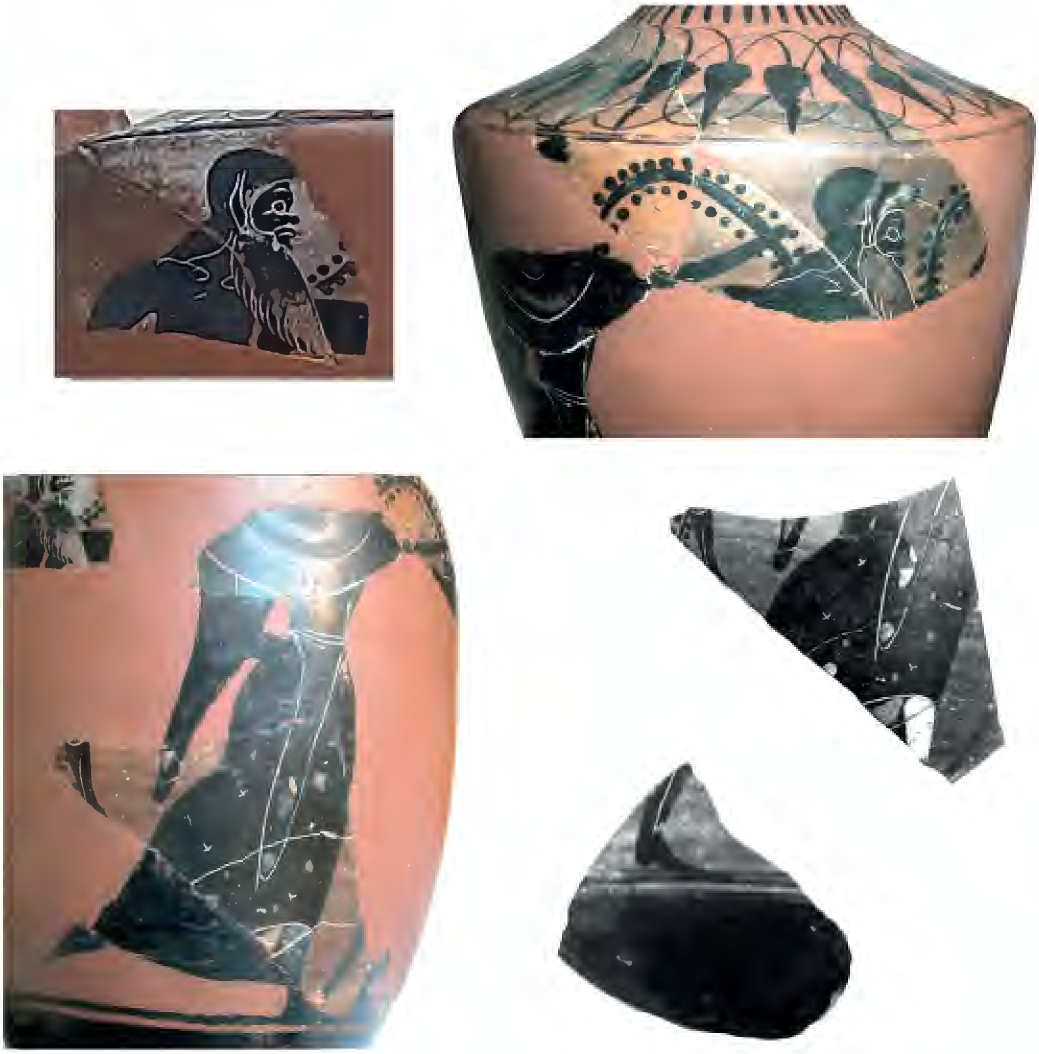


Figura 7.17. Detalle de la decoración del *lekythos* ático n.º 32 (fotos: MAG).

consideró procedentes de un mismo taller y, quizás, de un mismo alfarero o alfareros, clase que englobaba los atribuidos por E. A. E. Haspel (1936, 93) al Pintor de Maratón, así llamado porque sus obras son mayoritarias en el túmulo en que se enterraron los muertos en dicha batalla, por tanto anteriores al 490 a. C., junto a los del Pintor de Atenas 581 y su círculo, cuyas obras situaba esta autora algo antes, *c*. 500 a. C.

Estos *lekythoi* de la Clase de Atenas 581 ya empezaron a ser agrupados por Ure (1927, 49 s., lám. 14 s. y 15), quien los incluyó en una «clase» H, diferenciada por su forma y manera de ejecución, pues su estilo varía de unas piezas a otras. Muchas piezas son del «Pintor de Atenas 581» o próximas a él, pero otras difieren, pues se conocen cientos de ejemplares de este tipo de *lekythos* (Haspel 1936, 89-94; 221-225 y 369; Beazley 1956, 489-498, 700-701, 705, 716; *id*. 1971, 223-231, 245, 253, 281, 519; *id*. 1989, 122-124; Mannack 2006, 33-35), que son los más abundantes en el Ágora de Atenas (Moore y Philippides 1986, 46-47; 214-239, n.º 887-928, láms. 80-81). Esta abundancia explica la evidente variedad de estilos y, por tanto, de manos, aunque todos estos *lekythoi*, del Pintor de Atenas 581 y del Pintor de Maratón y otros relacionados (Beazley 1971, 222 s.), proceden del mismo taller y ofrecen un mismo estilo, monótono y repetitivo, en el que abundan escenas dionisíacas como las que ofrece la pieza de Pozo Moro.

J. D. Beazley (1956, 489) diferenció dos subclases en la Clase Atenas 581, según su tamaño y según tuviera el hombro decorado por una fila de trazos o, además, con una guirnalda de capullos de loto unidos por trazos curvos, como la que ofrece la pieza de Pozo Moro (fig. 7.16B). En consecuencia, el *lekythos* de Pozo Moro se debe incluir en la *Subclase Atenas 581-I*[23] por ofrecer la característica guirnalda en el hombro. Además, este *lekythos* de Pozo Moro es de tamaño relativamente grande, su forma es todavía proporcionalmente ancha y con la boca más profunda que la de los del Pintor de Atenas 581 y su estilo resulta más cuidado que en la mayoría de las piezas, por lo que debe atribuirse a un pintor hasta ahora no identificado. Dentro de la Clase Atenas 581-I de Beazley, el *lekythos* de Pozo Moro se puede incluir todavía entre los últimos vasos del Grupo de Leagros (Haspel 1936, 47), muy cerca de la «Compromis Shape» (*id*., 48 s.; cf. CVA Palermo-Collezione Mormino, lám. 5,4-6, 6,1-3 y, en especial, 7,1-5; CVA Gela 3, lám. 1 a 3), que reúne un conjunto bastante variado de *lekythoi* de tamaño relativamente grande, de unos 30 cm de alto y aún proporcionalmente anchos, que se desarrolla antes de que se estandartizara y fijara la forma *c*. 510-500 a. C., es decir, durante el último decenio del siglo VI a. C. El *lekythos* de Pozo Moro se debe considerar ligeramente posterior por su forma a los ejemplares antiguos de la «Compromise Shape» (Haspel 1936, 47-48 y 50-55), que corresponden al final del Grupo de Leagros, como un *lekythos* del Museo de Leiden fechado c. 520-510 a. C. (CVA Leiden 2, lám. 88), pues este *lekythos* de Pozo Moro (fig. 7.16A) ya ofrece la parte superior del cuerpo casi cilíndrica, con la boca en forma de cáliz bien desarrollada y ya no ofrece bajo la parte decorada una banda exenta, aunque todavía conserva dos líneas rojas sobrepintadas y sus proporciones son amplias, como los ejemplares más tardíos de la «Compromise Shape» (Haspel 1936, lám. 15,3).

Los fragmentos conservados del *lekythos* ofrecen algunos detalles estilísticos significativos, como los rasgos de la cara de los silenos y la forma de dibujar sus barbas, clavículas y cabelleras (fig. 7.17A-E). También muestra personalidad el vestido de la ménade, con el manto sobre el pecho formado por una serie de semicírculos concéntricos, la piel de pantera muy estilizada que cae por delante y que queda cogida por un cinturón y la tela decorada con cruces muy esquemáticas y puntos de color. Además, la cenefa de lotos carece de los puntos intermedios que suelen ofrecer otras piezas bastante similares (CVA Toronto: lám. 27,1-3; CVA Harrow: lám. 10,8-10; CVA Reading: lám. 10,1-3; CVA Palermo: lám. 11,1-2; CVA Rodas: lám. 85; etc.), aunque otros *lekythoi* tampoco los tienen (CVA Norway: lám. 23,1-2).

El estilo de este *lekythos* es característico de representaciones dionisíacas en vasos de figuras negras tardías, como ánforas y *lekythoi* del Grupo de Leagros y piezas similares del último decenio del siglo VI a. C. (Hamdiorf 1990, fig. 67,6 s.; *LIMC* III, n.º 307), que prosiguen en copas tardías de figuras negras de estilo avanzado, en especial en las últimas copas de ojos (CVA Japan 2, lám. 60,1-3) y en las copas del *Leafless-Group*, normalmente decoradas con escenas dionisíacas con evidentes semejanzas estilísticas (Beazley 1956, 632-653). Las figuras del *lekythos* de Pozo Moro se aproximan especialmente a algún ejemplar datado en torno al 510 a. C. o algo antes, como la copa del Louvre CA 3094 (CVA Louvre 10, lám. 110,10-11; Beazley 1956, 632, n.º 1), con una ninfa vestida igual que la de Pozo Moro, con puntos blancos en la cola, cruces y puntos morados en el resto del vestido y una línea sinuosa con trazo morado en la parte baja del traje, además de ofrecer las mismas cenefas, aplicaciones de color y detalles anatómicos, si bien el dibujo de los rostros de los silenos parece algo peor en la copa del Louvre, quizás por el menor tamaño del campo decorativo.

---

[23] Sobre la Clase Atenas 581-I, Haspel 1936, 89-94, 221-225 y 369; Beazley 1956, 489-498, 700-701 y 716; *id*. 1971: 222-231, 245, 253, 281 y 519; *id*. 1989, 122-124; Kurtz 1975, 147-148; Moore y Philippides 1986, 46-47, 214-239, n.º 88-928, lám. 80-81.

El precedente del esquema decorativo de silenos y ninfas del *lekythos* de Pozo Moro aparece en vasos de mediados del siglo VI a. C., como el ánfora de panza de *Lydos* (CVA Basel 1, lám. 28) y otros vasos similares del tercer cuarto de dicha centuria (CVA Basel 1, lám. 29, de *Amasis*; CVA Genève 1, lám. 51) y, en especial, en los vasos del Grupo de Leagros, ya del último cuarto del siglo VI a. C., con los que ofrece una estrecha afinidad compositiva con elementos estilísticos muy concretos, como la concepción de las figuras y el trazado de los ojos, musculatura y barbas de los sátiros y del vestido de la ménade, aunque el mismo tratamiento puede encontrarse en ánforas de panza y de cuello del pintor *Antimenes* (Beazley 1951, 79 s.; *id*. 1956, 266 s.; CVA Zürich 1, lám. 9 y 14; Burow 1989, lám. 4B, 5A, etc.). Estos elementos aparecen en diversos tipos de vasos del Grupo de Leagros (Beazley 1951, 81 s.), como ánforas de panza (*Bauchamphora*) (CVA München 1, lám. 36; CVA Japan 2, lám. 9,2 y 48), de columnas (CVA Japan 2, lám. 24,2) y de cuello (CVA Japan 2, lám. 26,2; CVA Leiden 1, lám. 31,2; CVA Pushkin 1, lám. 10,1[24]; CVA Getty Museum 1, lám. 31, 32 y 41), *stamnoi* (CVA Leiden 1, lám. 18), *oinochoai* (CVA Japan 2, lám. 15,5; CVA Warsovie, lám. 23; CVA Bucarest 1, lám. 22,3-4), olpes (CVA Rodi 1, lám. 10-14; CVA Norway: lám. 13,2) y otros vasos de tamaño similar de los dos últimos decenios del siglo VI a. C. Dentro del Grupo de Leagros el *lekythos* de Pozo Moro ofrece afinidades con la obra del *Red Line Painter* (Beazley 1956, 600 s.), pero sin que se pueda atribuir a su mano, ya que este pintor resulta algo más suelto y su obra parece algo más evolucionada, y además los rasgos de los sátiros resultan muy próximos a los del Grupo de Würzburgo 210 (Beazley 1956 : 354, 357 s.; Ronne-Linders 1963 ; CVA, Metropolitan Museum, lám. 38, n.º 7).

El esquema decorativo de silenos y ménades del *lekythos* de Pozo Moro resulta muy frecuente en *lekythoi* de la Clase Atenas 581, pero también aparece con menos detalle en el «Grupo del guerrero que se arma» del taller B de la Clase de Phanyllis (Giudice 1983, 35 s., 76 s., n.º 127-129, lám. 24), que puede considerarse precedente de la Clase Atenas 581 (Kurtz 1975, 147-148). En este sentido, el *lekythos* de Pozo Moro puede incluirse sin dificultad en el subgrupo de *lekythoi* de cuerpo cilíndrico del grupo A del Pintor de Phanyllis (Giudice 1983, 55 s.) que ofrecen en el hombro una cenefa de lotos en vez de palmetas (*id*., 56 s., n.º 24, 31, 42 y 43, lám. 4,3 y 14,2) y la misma forma cilíndrica con la boca en forma trococónica y con una línea de color que separa la decoración de la parte inferior cubierta de barniz (*id*., lám. 2,2, n.º 24). Sin embargo, el pintor del *lekythos* de Pozo Moro parece más cuidadoso que los del taller B de la Clase de Phanyllis, que, en ocasiones, ofrece *lekythoi* de la misma forma que el de Pozo Moro (Moore y Philipides 1986, lám. 77, n.º 827). También las cabezas de los sátiros de Pozo Moro se pueden paralelizar con las de algunos *lekythoi* de la clase de Phanyllis (Giudice 1983, lám. 11,1-4 y 24,5-7), aunque no parece que sean de la misma mano.

Estas relaciones con la Clase de Phanyllis confirma que el ejemplar de Pozo Moro, cuyas figuras también se pueden relacionar con el Grupo de Leagros (Bezley 1956, 354 s.), corresponde, en cualquier caso, a los mejores y más antiguos ejemplares de la Clase Atenas 581-I (*id*., lám. 80, n.º 889-890), dentro de la denominada por Haspel (1936, 48 s.) «Compromise shape», que representa una fase ligeramente anterior a la estandardización de los tipos definitivos. Por ello, el *lekythos* de Pozo Moro corresponde a una fecha ligeramente anterior, aunque cercana, a *c.* 500 a. C., pero difícilmente es posterior a esta fecha[25], pues es el prototipo de las piezas de la Clase Atenas 581-I con composiciones parecidas pero ya de menor tamaño y, en ocasiones, con la misma figura de ménade danzante, fechados ya *c.* 500 a. C., con un estilo ya claramente más suelto y evolucionado, como un *lekythos* de Gela atribuido al Pintor de Phanyllis fechado *c.* 500 a. C. (CVA Gela 3, Collezione Navarra, lám. 7,2 y 4).

---

[24] Este ánfora de fines del siglo VI a. C. se ha comparado con las del CVA Metropolitan Museum 4, lám. 31, CVA Tarquinia 1, lám. 2,3, CVA Tarquinia 2, lám. 39,1-2 y CVA Pushkin 1, lám. 10,1, consideradas todas de la misma mano (Sidorova 1996, 15).

Sin embargo, aunque existen numerosos paralelos para la decoración que ofrece el *lekythos* de Pozo Moro, es difícil adscribirlo a una mano determinada, hecho que no debe extrañar por la fragmentación de la pieza y la poca calidad estilística de estas obras de figuras negras tardías, con escasas y esquemáticas líneas de punzón, a lo que se suma que estos *lekythoi* a menudo están deficientemente reproducidos por su abundancia y escasa calidad. Sin embargo, el traje de la ménade y los ojos de los sátiros con la ceja marcada por un pequeño trazo horizontal y las clavículas en forma de «ganchos» contrapuestos en horizontal resultan muy característicos[26]. Su forma y las características estilísticas que ofrece, todavía relativamente antiguas, permite fecharlo en el último decenio del siglo vi a. C., algo antes del 500 a. C. si se precisa más su cronología, pues es anterior al primer decenio del siglo v a. C., en el que se suele colocar la gran masa de producción de la Clase Atenas 581, ya de peor calidad y menor tamaño.

En conclusión, el *lekythos* de Pozo Moro puede considerarse obra de un pintor del grupo de Leagros (Beazley 1956, 378 s.; Kurtz 1975, 13 y 78, lám. 3) de la primera generación que produjo *lekythoi* de la Clase Atenas 581-I, lo que explica su proximidad a los *lekythoi* del taller B de la Clase de Phanyllis, predecesora de la Clase Atenas 581 (Haspel 1936, 63-66 y apéndice VII; Giudice 1983), por lo que puede considerarse del «special style» (Haspel 1936, lám. 31,5; CVA Toronto: lám. 27,4-5; CVA Palermo III, lám. 11,1-2) y de la «Compromise Shape» de Haspel (1936, 48; CVA Palermo-Collezione Mormino 1, lám. 5,4-6, 6,1-6, 7,1-5; CVA Getty Museum 2, lám. 68, atribuido al Grupo de Leagros), todos ellos datados c. 510-500 a. C., con idénticos temas pero menos evolucionados que los plenamente característicos de la Clase Atenas 581-I, cuyo tamaño no suele exceder los 20 cm (CVA Palermo-Collezione Mormino 1, lám. 11,1-2) y cuya fecha alcanza los inicios del siglo v a. C.

Dentro de este contexto estilístico, el *lekythos* de Pozo Moro puede relacionarse con un conjunto de piezas bastante similares, que se podrían atribuir tentativamente, mejor que a un mismo pintor, a un «Grupo de Pozo Moro». Resulta especialmente próximo a un *lekythos* atribuido al Grupo de Phanyllis fechado a fines del siglo vi a. C. (CVA Norway: 26, lám. 23,1-2), que ofrece una forma todavía casi cilíndrica, aunque su boca es más baja y el pie menos estructurado y cuyo tercio inferior del cuerpo está decorado con una banda de barniz marcada por dos líneas pintadas mientras que el hombro ofrece la cenefa de lotos sin puntos, lo que confirma su relativa antigüedad y su proximidad al de Pozo Moro, aunque el estilo de su decoración ya sea algo más evolucionado. Lo mismo cabe señalar de otras piezas igualmente próximas en su composición y estilo, como el fragmento de *lekythos* de Frankfurt con el cuerpo de una ménade (CVA Frankfurt 4, lám. 17,5), datado a fines del siglo vi a. C., de forma y estilo muy similares, y los *lekythoi* algo más avanzados de Rodas y Palermo (CVA Palermo, lám. 11,1-2; Giudice 1983, lám. 23), mientras que ya parecen de mano diferente otras piezas igualmente próximas, como dos *lekythoi* de Aberdeen, otro de Toronto, etc. (CVA Aberdeen: lám. 17,4-5 y 17,8-10; CVA Toronto: lám. 27,1-3), datados *c*. 500 a. C. o muy poco después.

---

[25] La cronología absoluta del final de los *lekythoi* de la Clase Atenas 581 se ha precisado gracias a los *lekythoi* depositados en el Túmulo de Maratón y a los hallados en los niveles de destrucción de los persas en el Ágora de Atenas, que contenían ejemplares avanzados de la Clase Atenas 581-II (Shear Jr. 1993, 406 s. y 430 s.).

[26] Esta esquematización de la clavícula se mantiene desde *Exekias* hasta el final del arcaísmo, pero resulta especialmente frecuente en los dos últimos decenios del siglo vi (Wolf 1993, fig. 6, 10, 22, 27, 97-99, etc.) y perdura hasta el primer decenio del siglo v a. C. (*id.*, 29, 33-34, 56, 59, 63, 67-68, 96, etc).

El *lekythos* de Pozo Moro, a pesar de ser un vaso menor, debe considerarse, por su fecha, tamaño e iconografía, una pieza excepcional en el mundo ibérico. *Lekythoi* de esta calidad y tamaño no se documentan en Ampurias (Trías 1968, 61 s., lám. 21-38) y solo se conoce uno en Ibiza atribuido a discípulos del Pintor de Haimon, una generación posterior (*Id*., 297, lám. 147,2; *CVA*, lám. 1,1). Tampoco se conocen en el ámbito ibérico, en el que este tipo de vasos resultan excepcionales, ya que solo se puede señalar otra pieza comparable en Liria, pero igualmente algo posterior, pues ya se fecha a inicios del siglo v a. C. (*Id*., 319 s., lám. 157,1-5; Domínguez Monedero y Sánchez 2001, 51, fig. 44). Este dato parece indicar que, antes del siglo iv a. C., era escaso el desarrollo del ritual del aceite perfumado en el mundo ibérico, al menos con aceites llegados en vasos áticos[27]. Fuera de Ampurias y de Ibiza, estos vasos con aceite perfumado resultan excepcionales, pues solo cabe señalar *lekythoi* menores y siempre posteriores en Ullastret, Cabezo Lucero (Aranegui *et al*. 1993, 87 s., 91, lám. 66) y en Villaricos (Trías 1968, lám. 193,1 y 3), hasta que ya en el siglo iv a. C. aparecen algunos *lekythoi* aribalísticos, como los de La Albufereta, Hoya de Santa Ana, etc., que aún así constituyen piezas raras en el repertorio de la cerámica griega aparecida en ámbito ibérico (Rouillard 1991, 171, 429; Shefton 1995a, 147, n. 10).

Por otra parte, el *lekythos* de Pozo Moro ofrece una escena dionisíaca que es muy habitual en obras áticas de ese periodo (Carpenter 1986, 38 y 76-97; Hamdiorf 1990; Hedreen 1992; Moraw 1998), pero que resulta excepcional entre las cerámicas áticas halladas en poblados y necrópolis ibéricas de esa fecha, pues la iconografía dionisíaca solo se generalizar en Iberia a partir del siglo iv a. C. (Villanueva 1987), junto con las cráteras áticas de figuras rojas tardías (Olmos y Sánchez 1995). En este sentido, el *lekythos* de Pozo Moro documenta una temprana introducción de cultos dionisíacos en Iberia en fecha casi contemporánea o muy poco posterior a la difusión del culto a Dionisos en Etruria y, probablemente, en Roma, donde se constata en el último tercio del siglo vi a. C. (Werner 2005, 75), cuando se generaliza su iconografía, introducida por artistas jonios en la segunda mitad del siglo vi a. C. Además, estas creencias se considera que probablemente estarían relacionadas con los ritos funerarios, aunque también con el banquete y el consumo de vino como bebida y símbolo de esa divinidad, ya que ambos contextos debían estar estrechamente vinculados dentro de concepciones relacionadas con el Más Allá y el culto al antepasado.

Este marco interpretativo resulta perfectamente aplicable para estos elementos que aparecen en esa temprana fecha en el ajuar de Pozo Moro, donde debe considerarse un hecho excepcional. Los jonios focenses en Iberia debieron generalizar estas creencias, que les permitían reforzar su comercio del vino y de productos suntuarios de banquete relacionados con el mismo; pero este comercio deja entrever su influjo sobre las elites de la sociedad ibérica a través de nuevas ideas religiosas asociadas a un nuevo imaginario mítico, a nuevas concepciones cosmológicas y, probablemente, a una nueva ideología política, pues casi siempre se rastrea su vinculación con la renovación de los cultos de tipo heroico que se estaban conformando en la sociedad ibérica y que pasaron a ser el sustento ideológico del nuevo poder político de sus monarquías, que ya no tenían carácter sacro, como en el Periodo Orientalizante, sino que eran de tipo heroico gentilicio, seguramente llegadas a través de la cultura de la Edad del Hierro heredera de los Campos de Urnas del Noreste (Almagro-Gorbea 2013b, 290 s., 306 s.) e inspiradas e influidas por tradiciones griegas, en especial de la conservadora clase dominante de la sociedad focense.

---

[27] Es evidente que se produjo una difusión de *aryballoi* corintios desde el segundo cuarto del siglo vi a. C. por todas las costas de Iberia hasta Tartessos (Almagro-Gorbea, dir. 2008, 578 s.), que parecen distribuidos por el comercio focense (Almagro-Gorbea *et al*. 2021, 14 s.), pero tras sustituir los productos áticos a los corintios, no aparecen en los ajuares ibéricos *lekythoi* áticos para reemplazar en su función a los *aryballoi* corintios.

Kylix *de figuras rojas arcaicas* (n.º 33) (fig. 7-18-7.20)

El *kylix* aparecido en el *bustum* del monumento de Pozo Moro ya ha merecido la debida atención desde las publicaciones iniciales (Almagro-Gorbea 1983a, 186, lám. 14), pues constituye el elemento más preciso para la datación del monumento, aunque se han planteado dudas sobre su datación precisa y su atribución estilística, que han sido analizadas en extenso posteriormente, así como su significado cultural (*id*. 2009).

33. Kylix *de figuras rojas arcaicas*

N.º Inv.: MAN 1979/104/1973/402[28]. *Dimensiones*: Diámetro del borde: 165 mm; altura máxima de la parte conservada (sin el pie): 63 mm; diámetro del arranque del pie: 35 mm. Tamaño entre los extremos de las asas: *c*. 250 mm.

Bibliografía: Almagro-Gorbea 1978b, 255, lám. 3,1; *id*. 1983a, 184, lám. 14; *id*. 2009; Shefton 1982, 358, nota 60, sugiere que puede ser del *Heraion Painter*; Domínguez Monedero y Sánchez 2001, 80, lo publican como un *kylix* de tipo C atribuido al *Pithos Painter*, con un joven danzante en el medallón, del 500-490 a. C., pero recogen la sugerencia de B. B. Shefton (1982, 358) de su atribución al *Heraion Painter*, aunque no su probable fecha de fines del siglo VI a. C. (Shefton 1995a, 148, n. 14 *bis*), que Almagro-Gorbea (2009) confirmó al atribuir este *kylix* al círculo de *Epeleios*.

El *kylix* aparecido en el *bustum* del monumento de Pozo Moro es un *kylix* ático de figuras rojas arcaicas del que se conservan 14 fragmentos, que corresponden a más de la mitad del fondo, parte del borde y parte de una de las asas. Estos fragmentos permiten reconstruir con toda seguridad la forma de la pieza y casi toda su decoración, a excepción del pie, totalmente perdido, aunque se conserva la huella donde quedaba adosado a la parte central externa del fondo de la copa.

La copa está toda cubierta de barniz dado a torno. El barniz es de color negruzco, espeso y fino en el interior, pero en el exterior las pinceladas son más irregulares y presentan pequeños descascarillados, que ofrecen un tono más grisáceo. La zona entre los arranques de las asas y la parte interna de las mismas quedan exentas de barniz, como el tondo del interior (fig. 7.18A).

Esta copa corresponde a un *kylix* con labio marcado por una carena, tipo C de Bloesch (1940, 111 s., lám. 33,3,4), variante II-1, que denomina «fortschrittlliche Richtung» y data en el decenio del paso del siglo VI al V a. C., aunque también podría considerarse de la variante II-2 o «Nordhang-Schales» (*id*., 124 s., lám. 33,7 y 34,3), ya del primer decenio del siglo V a. C. E1 cuerpo ofrece una pared convexa suave cuyo grosor disminuye desde el centro, donde alcanza casi 17 mm por el ensanche en el acoplamiento del pie, hasta una carena bien señalada en su parte externa, donde el grosor se reduce a 3 mm. Tras la carena parte un labio casi vertical y cóncavo de 18 mm de alto y de grosor casi uniforme, en torno a los 3 mm, que acaba en un borde redondeado. El pie no se ha conservado, pero se aprecia su arranque señalado por una incrustación cóncava de la pared externa con un diámetro de unos 35 mm, que corresponde al diámetro del pie en su unión al cuerpo del *kylix*.

---

[28] Se conservan además otros dos pequeños fragmentos de asa, con el n.º MAN 1979/104/1973/363 y 392.

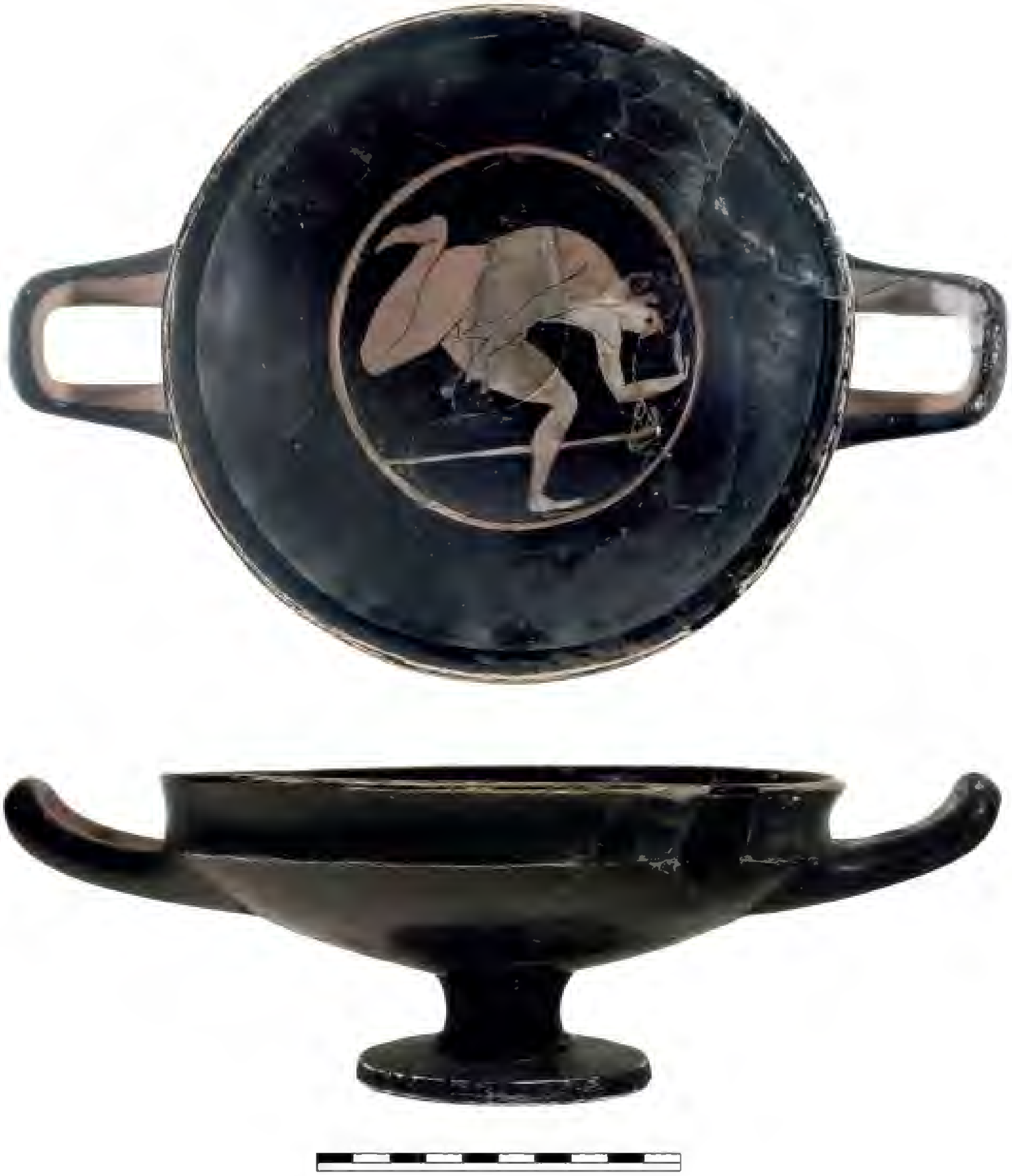


Figura 7.18. *Kylix* de figuras rojas arcaicas, n.º 33 (fotos: CER.es).

La decoración de este *kylix* es característica de las copas de tipo C de figuras rojas arcaicas evolucionadas. Consiste en un tondo de 92 mm de diámetro que ocupa el centro de su interior y que está limitado por una línea exenta de barniz de 1 a 2 mm de grueso (fig. 7.18a y 7.20). La figura del tondo ha sido pintada para ser vista con las asas en horizontal. Consiste en un joven desnudo (fig. 7.20A-B), cuya interpretación plantea algún problema, pues no se conserva completa. Se aprecia su cabeza a la derecha con un ojo elíptico de aspecto todavía arcaico, formado por dos simples trazos convexos con la pupila circular negra en el centro (fig. 7.20C). La oreja está igualmente realizada por dos trazos convexos en un espacio elíptico vertical. El mentón lo forma un fuerte trazo curvo y otro trazo menor convexo señala la boca, en la que otro trazo debajo, aún más pequeño, indica el labio inferior. La nariz es recta y el pelo ofrece su contorno exento muy fino, por lo que casi no se aprecia,

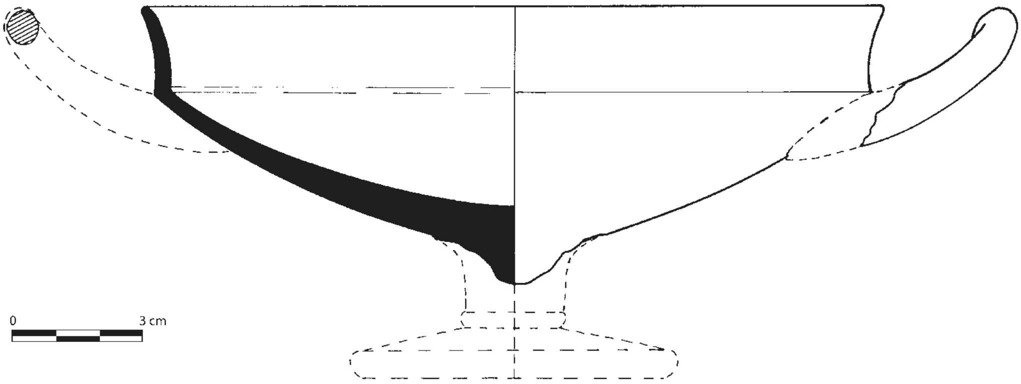


Figura 7.19. Perfil de *kylix* de figuras rojas arcaicas (dibujo: MAG).

pero unos pequeños trazos en el contorno de la zona de la cara señalan los mechones de pelo, apenas perceptibles, y otros más largos y visibles aparecen sobre la nuca, donde se han trazado con barniz desleído, si bien siempre con cierto descuido.

El brazo izquierdo del joven se dirige hacia delante y el antebrazo se eleva y ofrece la mano plana doblada con la palma hacia fuera y a la altura del pelo, como apoyada en la línea exenta que delimita el tondo. Una línea firme separa el pecho del costado y otra línea, que arranca de la parte inferior de la cabeza, señala el hombro y luego gira formando el brazo derecho. Este está extendido hacia adelante y abajo en oblicuo con la mano abierta con el pulgar hacia abajo y en primer término, lo que denota una postura difícil y que resulta extraña, aunque no parece que se trate de una incorrección del artista. De la parte inferior de este brazo arranca un trazo que separa el costado del pecho. Este se ha señalado por medio de una línea curva con un punto en medio para representar la tetilla, que queda situado en el triángulo entre la línea del costado y la del brazo.

La pierna izquierda ofrece el muslo inclinado y la rodilla doblada casi en ángulo recto, por lo que la pantorrilla queda casi vertical con el pie horizontal sobre la línea exenta del contorno, con su punta cuadrada en la pincelada preparatoria, si bien al dar el fondo de barniz ha tomado forma apuntada. Algunos trazos que aparecen detrás de la mano derecha sobre la parte inferior del tronco pudieran corresponder a los órganos genitales, pero la interpretación anatómica de esta parte es problemática por estar fragmentada (fig. 7.20A-B). Se podría suponer que la pierna derecha ofrecería el muslo casi paralelo al brazo derecho y que, tras un fuerte giro, se doblaría para formar la pantorrilla y el pie, que también debía apoyarse en la línea exenta que delimita el tondo[29] (fig. 7.18A, 7.20B). Sin embargo, a la altura del antebrazo por encima del brazo derecho se observa una línea curva que parece representar la rodilla de la pierna derecha, en cuyo caso la pantorrilla estaría representada por la línea vertical que aparece por debajo del antebrazo, lo que supondría que esa pierna derecha estaba muy fuertemente doblada, por lo que plantea ciertas dificultades interpretar la forzada postura que ofrece esta figura de un joven.

En todo caso, es evidente que el joven presenta la cabeza y la parte superior del tronco de perfil, mientras que la parte inferior del mismo está dibujada de tres cuartos, postura característica de estas figuras arcaicas. Además, ofrece algunas imprecisiones en su dibujo, realizado en general con gran soltura, casi excesiva, como evidencian las manos, lo que dificulta su interpretación, a pesar de que, sin embargo, los trazos son firmes y seguros, no muy gruesos, pero algo descuidados.

---

[29] Conste nuestro agradecimiento a B. B. Shefton (comunicación personal, 6.9.1973) por su amable sugerencia para reconstruir esta figura y para interpretarla como un danzante de *oklasma,* y sobre su posible relación con el *Pithos Painter*.

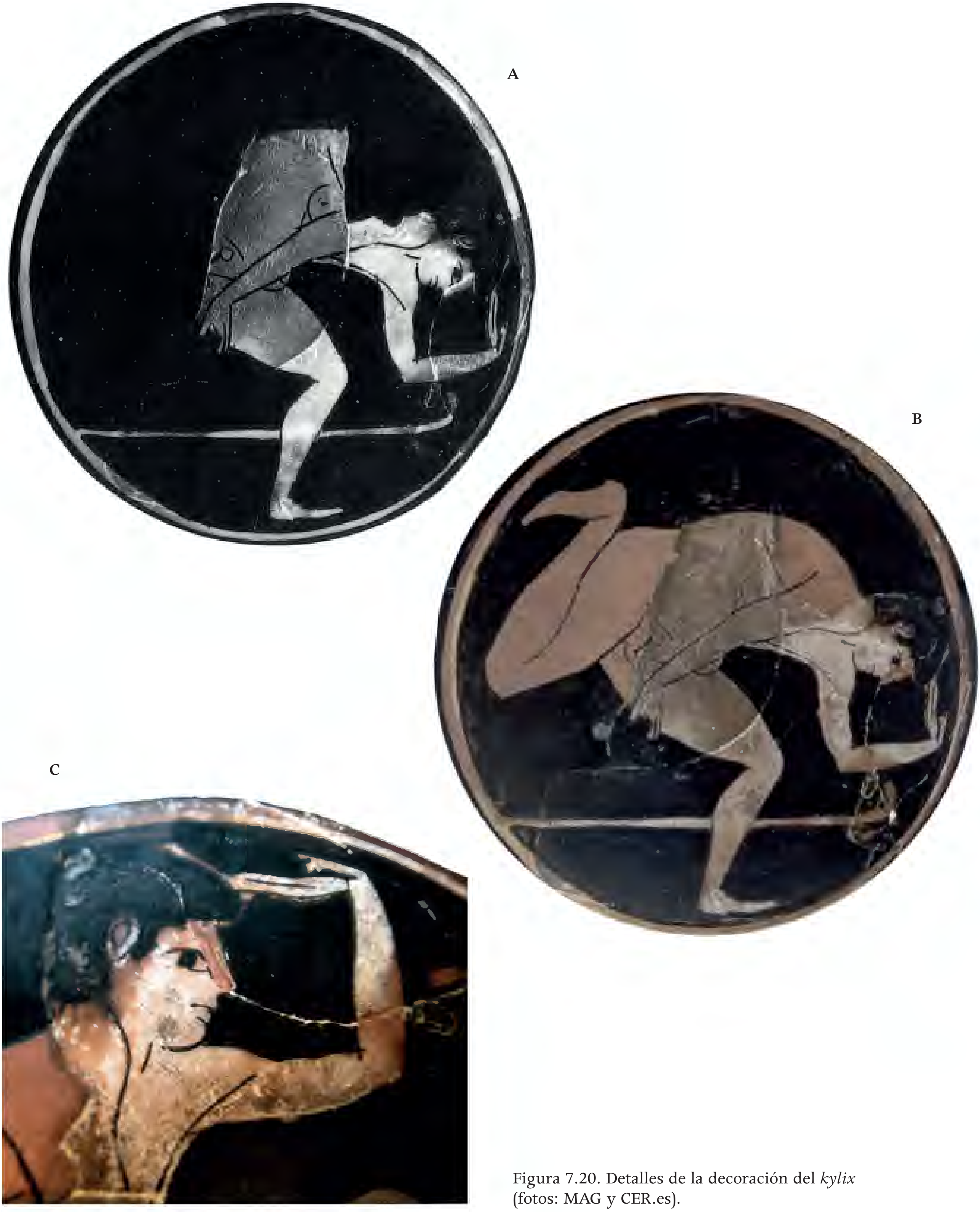


Figura 7.20. Detalles de la decoración del *kylix* (fotos: MAG y CER.es).

> La figura ofrece gruesos trazos de contorno y otros de tono menos intenso recalcan la anatomía. En el pecho un círculo en torno a un punto central señala la tetilla y también cabe señalar cierto cuidado en dibujar los rizos del pelo. Tres trazos curvos en el costado indican las costillas y una serie de círculos entrelazados, bastante irregulares, señalan la zona del vientre. Un trazo largo muy curvo ocupa la parte más ancha del muslo izquierdo. Otros trazos muy finos aparecen en el brazo derecho.
>
> El campo libre que queda por delante y debajo de la figura aparece ocupado por un bastón con su mango curvado en ángulo recto hacia arriba, que se ha dibujado por detrás de su pantorrilla izquierda con el mango a la altura del antebrazo izquierdo de la figura y que debía estar dispuesto en horizontal como alusión al suelo.

Este *kylix* de Pozo Moro es una copa de forma C de pequeño tamaño[30] y su decoración se limita a la figura de un joven dentro de tondo, que, por su estilo, debe incluirse entre las figuras rojas arcaicas tardías, de dibujo bastante descuidado, lo que permite situarlo en el último decenio del siglo VI a. C.

La identificación de su autor se ve dificultada por estar incompleto y por la poca calidad de la pieza. Su estilo, suelto y algo descuidado, se caracteriza por una oreja de doble trazo, un ojo amplio de trazado todavía arcaico, pues su contorno es casi simétrico con el iris formado por un punto negro en el centro, la boca y mandíbula redondeadas y con un labio esquemático y el pelo tosco con la línea de contorno aún señalada, lo mismo que algunos rizos muy elementales en la parte de la nuca y de la frente, en la que apenas resultan visibles, como ocurre con la línea exenta que marca el contorno de la cabeza, casi completamente tapada por el barniz. La forzada posición que ofrece hace que su anatomía parezca deforme y con algunos aparentes errores anatómicos, como se percibe en la mano derecha o en las líneas de la musculatura y en la posición de las piernas, pero los trazos son finos y seguros.

Estas características estilísticas ofrecen ciertas semejanzas generales y en ocasiones también puntuales con obras de *Euergides* (Beazley 1963, 87 s.; *id*. 1969, 19 s.), *Nikosthenes* (*id*. 1963, 122 s.), *Epeleios* (*id*., 146 s.) y otros pintores de figuras rojas arcaicas tardías, que forman parte de los pintores incluidos como *Coarser Wing 1* por Beazley (1963, 122 s., esp. 132 s.), entre los que incluye a *Nikosthenes* y *Pamphaios*, o como *Coarser Wing 3*, formado por *Epeleios* y el Pintor de Berlín 2268 (*id*., 146 s.), mientras que en el *Coarser Wing 2*, situó al Pintor del *Pithos* (Beazley 1933, 27, n.º 19; *id*. 1963, 139; Lissarrague 1990) y al *Heraion Painter* (Beazley 1963, 142-143 y 1628).

Las características de esta copa de Pozo Moro llevaron a publicarlo inicialmente como un *kylix* «del círculo del pintor del *Pithos*» (Almagro-Gorbea 1983a, 184)[31], cuya obra se fecha a partir de muy fines del siglo VI a. C., ya en torno al 500 a. C. y en el decenio siguiente, al que pudieron llegar sus obras más tardías, datadas *c*. 500-485 a. C., si se quiere precisar su cronología (Almagro-Gorbea 2009a). Sin embargo, el pintor de la copa de Pozo Moro no parece ser el *Pithos Painter*, aunque su estilo resulte próximo, pues el *Pithos Painter* es todavía más esquemático y abstracto, como ha señalado Lissarrague (1990; *id*. 1990a, 144 s.; Almagro-Gorbea 2009a), incluso aunque el *kylix* de Pozo Moro correspondiera a una de sus obras muy iniciales, en las que la figura todavía no aparece tan desestructurada como las que ofrecen sus obras más características.

---

[30] En este sentido, su diámetro de 16,5 cm se puede comparar con las copas C de pequeño tamaño recogidas por Seki (1985, 94 s.). Las copas C de *Epiktetos* miden entre 20 y 16,5 cm de diámetro, las de *Euergides*, entre 18,9 y 18,7 cm; las de *Hermaios*, entre 19,8 y 19,2 cm; las de *Epidromos*, de 19,9 a 19,8 cm; la del pintor de *Kleomenos*, 19,8 cm; la de *Elpinikos*, 19,8 cm; las de *Apolodoros*, de 20,0 a 19,5 cm; las del Pintor del *Pithos*, de 16,6 a 15,3 cm; la del Pintor del Heraion, 15,9 cm; la de *Epeleios*, 18,9 cm, y otra próxima a *Chairias*, 18,3 cm.

[31] J. D. Beazley, 1971, 334 s. Agradecemos al Prof. B. B. Shefton esta identificación.

El Pintor del *Pithos* o *Pithos Painter*, nombre que recibe de la decoración de la copa del Louvre G 91 (Beazley 1963, 139; Lissarrague 1990, fig. 1), es uno de los pintores más descuidados y toscos de la última generación de pintores arcaicos de figuras rojas (Beazley 1933, 27, n.º 19; *id*. 1963, 139; *id*. 1989, 31-32, lám 10). Se dedicó casi siempre a pintar *kylikes* de la foma C de manera bastante descuidada, decorados solo en el tondo interior y con una sola figura (Almagro-Gorbea 2009a, fig. 6,a-b, 7 y 18), que a menudo suele ser un joven agachado o un guerrero y más raramente un sátiro o una mujer. Sus figuras aparecen muchas veces de espalda o con forzados escorzos y encogidos para adaptarse al tondo y con el rostro semioculto por el hombro o por algún objeto para ahorrar trabajo; el ojo, si lo pinta, consta de dos trazos que en ocasiones ni siquiera se juntan y es raro que represente la oreja. A pesar de que su dibujo es tan rápido y suelto que en ocasiones resulta difícil de interpretar (Lissarrague 1990, 99), sus obras ofrecen sensación de movimiento y originalidad en las posturas, pues representa el final de la tradición de *Euphronios* (Villard 1992, 25). Al Pintor del *Pithos* se le atribuyen casi un centenar de vasos (Beazley 1963, 139-142; *id*. 1971, 334-335; *id*. 1989, 178; Lissarrague 1990, 114-115; Almagro-Gorbea 2015b), la gran mayoría copas y se ha señalado la frecuente concentración de hallazgos en yacimientos como Al-Mina, de donde proceden 10 ejemplares (Beazley 1939), y también son relativamente frecuentes en Sicilia y la Magna Grecia (Lissarrague 1990, 104-115; Almagro-Gorbea 2015b, fig. 3), desde donde, si fuera de este pintor la copa de Pozo Moro, cabría suponer que pudo haber llegado hasta *Iberia*. Tampoco parece segura la posterior sugerencia de B. B. Shefton (1982, 358) de atribuirlo al *Heraion* Painter (Beazley 1963, 142-143 y 1628), nombre dado por una copa hallada en el *Heraion* de Delos (Dugas 1928, lám. 54, n.º 658), pues aunque su estilo es algo más fino y más próximo al del *kylix* de Pozo Moro que el Pintor del *Pithos*, el *kylix* de Pozo Moro parece de mano diferente y no tan descuidada.

En este sentido, el *kylix* de Pozo Moro se aproxima más a las obras avanzadas de *Euergides* y de *Epeleios*, cuyas copas, que se fechan *c*. 515-500 a. C., ofrecen los mejores paralelos para los detalles estilísticos que ofrece la copa de Pozo Moro, aunque su tamaño sea ligeramente mayor. *Euergides* era un seguidor de *Epiktetos* (Boardman 1975, 60 s.), lo mismo que *Epeleios* (*id*., 61 s.), aunque el estilo de este se considere más flojo. Por ejemplo, el trazado del brazo estirado hacia abajo y la forma de la mano son muy semejantes a los de un *komasta* de la copa del Louvre G 71 que ofrece la cabeza y los brazos vueltos hacia atrás en una postura muy forzada (Almagro-Gorbea 2009a, fig. 8), copa de *c*. 510 a. C. atribuida a *Euergides* por Beazley (Giroux 1977, 47, lám. 72.1-2). También recuerda a dicho pintor la forma de la punta del pie redondeada como si fuera un zapato (Almagro-Gorbea 2009a, fig. 9a y 9b), como en el *kylix* con un hoplita del Pearson Museum de Amberes (CVA Pearson Museum 1, lám. 6,1, donde se data *c*. 520 a. C., fecha excesivamente elevada) y en un joven de una copa del círculo de *Euergides* de la Hoppin Collection (CVA Hoppin Collection: lám. 8,2 y 8,3), que, además, ofrece un mentón fuerte y curvado como el del joven del *kylix* de Pozo Moro (Almagro-Gorbea 2009a, fig. 9,b).

Por el contrario, inclinan a considerarlo más bien como una obra avanzada y descuidada de *Epeleios* la forma del ojo y de la oreja, los dos trazos de la boca y los rizos mínimos del cabello (fig. 7.20C), así como el doble trazo inferior del brazo estirado, pintado con soltura con la parte del brazo convexa y la del antebrazo casi recto hasta la muñeca, como ofrecen otras obras del último decenio del siglo VI a. C., que se atribuyen a este autor o a su círculo inmediato (CVA Getty Museum 8, lám. 401,1). También a *Epeleios* se atribuye una copa del Pearson Museum de Ámsterdam (CVA Pearson Museum 1, lám. 12,2) con un tondo decorado con un joven tumbado en un *klinos* que ofrece la misma postura del brazo hacia arriba con la mano doblada y la palma paralela al tondo, postura de la que se conocen otras representaciones y que se ha relacionado con el juego del *kottabos* (*vid*. *infra*).

El estado fragmentario del *kylix* de Pozo Moro también dificulta precisar su datación. Estos *kylikes* de forma C con un simple tondo realizado con no excesivo cuidado son característicos de los pintores de copas de figuras rojas arcaicas tardías incluidos como *Coarser Wing* (*vid*. *supra*). El *kylix* de Pozo Moro se puede relacionar con *kylikes* de figuras rojas similares hallados en Atenas ligeramente anteriores a su destrucción por los persas (Shear Jr. 1993), cuyos paralelos aparecen entre los 9 y los 12 m en el pozo rectangular del Ágora de Atenas situado entre el *Hephaisteion* y la *stoa* de *Zeus Eleutherios*. Esa parte del relleno de dicho pozo se ha fechado a partir de inicios del siglo V a. C., *c*. 490, y en todo caso, por debajo de los 9 m no aparecieron *ostraka*, lo que indica su anterioridad al 486 a. C. (Wanderpool 1946, 266)[32]. Vasos semejantes también se han hallado en otro pozo bajo la *stoa* de Atalo, que contenía igualmente *kylikes* tardios de la foma C, alguno del círculo de *Epeleios* (Roberts 1986, 7-11, fig. 1-3 y lám. 6, n.º 27), así como *lekythoi* de estilo más tardío que el de Pozo Moro (*id*., lám. 11-12), aunque alguno todavía perteneciente a la *Compromisse shape* (*id*., lám. 10, n.º 317). Por ello, no hay razones para datar el *kylix* de Pozo Moro en el siglo V a. C., como en ocasiones se ha propuesto (Domínguez Monedero y Sánchez 2001, 80), pues, aunque la diferencia sea mínima, todo indica que todavía debe situarse dentro del último decenio del siglo VI a. C., probablemente hacia su final, *c*. 505-500, pero todavía en el siglo VI a. C., como ya sugirió Shefton (1995a, 148, n. 14 *bis*). Confirman esa fecha de *c*. 510-500 tres *kylikes* del *Pithos Painter* hallados en la tumba 116 de Selinunte, de 16,2, 16,7 y 15,6 cm, y otro de 15,4 cm de la tumba 207 (Kustermann Kraft 2002, 182 s., lám. 64-65). Además, en el santuario emporitano de Gravisca, frecuentado por los jonios, aparecen estas copas de tipo C como la de Pozo Moro, de *c*. 510-500 a. C. (Huber 1999, 44 s., n.º 100-204 s.), entre las que predominan las de *Epeleios*, que suponen un 15 % (*id*., n.º 149-164), lo que parece documentar la ruta seguida por estos productos desde la Magna Grecia y Etruria hasta *Massalia* y *Emporion*.

El análisis iconográfico del *kylix* de Pozo Moro resulta de interés, aunque sea en principio algo extraña la postura que ofrece el joven que decora el tondo, pues tiene un brazo adelantado y una pierna avanzada mientras la otra parece estar encogida. Esta postura parece expresar un movimiento rápido, como la del efebo con una liebre de una copa de *Euphronios* (Almagro-Gorbea 2009a, fig. 11), de *c*. 510 a. C. (Pfühl 1923, lám. 133,a; Proudhommeau 1965, fig. 414) o la del sátiro que decora una copa de Múnich de *Phintias* de *c*. 490 a. C. (Furtwängler 1904, I, 32,a; Proudhommeau 1965, fig. 321; Seki 1985, lám. 13; Almagro-Gorbea 2009a, fig. 12), ya que ofrecen parecida disposición forzada de las piernas, encogidas para adaptarse al tondo, que resulta característica de la cerámica ática de esos años, interesada en el estudio de la anatomía y de las más diversas posturas humanas.

El joven representado en el *kylix* de Pozo Moro con sus piernas encogidas adaptadas al tondo parece haberse representado en la actitud de iniciar una vuelta de campana (fig. 7.20B). Esta disposición se puede relacionar con la que presenta *Skiron* al ser tirado al mar por Teseo en la copa del Louvre de *Euphronios* (Almagro-Gorbea 2009a, fig. 14), cuya fecha, ya avanzada, cabe situar hacia el 510 a. C. (Proudhommeau 1965, fig. 624; VV.AA. 1990, 187 s.), composición que muestra la misma inquietud por reflejar el movimiento que el *kylix* de Pozo Moro y que debió gozar de cierta popularidad, pues fue copiada por *Brigos* una generación después, *c*. 480 a. C. (Greifenhagen 1962, 32, lám. 82,1), por lo que quizás este esquema de *Euphronios* (VV.AA. 1990; *iid*. 1991) u otro parecido pudo inspirar al autor de la copa de Pozo Moro. En todo caso esta preocupación que ofrece la figura del *kylix* de Pozo Moro por representar un movimiento rápido de la figura humana es característica de las figuras arcaicas tardías y de los inicios del estilo severo. Un buen ejemplo son los danzantes del *psykter* del Louvre (Almagro-Gorbea 2009a, fig. 14), datado a fines del siglo VI a. C. (CVA Louvre, lám. 58,3 y 9; Lawler 1964, fig. 1; Proudhommeau 1965, fig. 452, 457) o la copa ya citada de *Euphronios* (*id*., fig. 459) y, ya más suavizada, la que ofrecen los sátiros danzando del *psykter* de *Douris* del British Museum (*id*., 472-473), alguno de los cuales se representa haciendo equilibrio cabeza abajo, lo que permite suponer que esta sería la postura que pretendía tomar el joven representado en la copa de Pozo Moro, postura de la que existen diversos ejemplos en la pintura vascular, tanto de hombres como de mujeres (*id*., fig. 469-476). Igualmente, el bastón tirado para aludir al suelo es un detalle documentado en el tondo de un *kylix* del Pintor de *Antiphon* de *c*. 480 a. C. (CVA Viena 12, lám. 1,7,1; Proudhommeau 1965, fig. 94), en el que se ha representado a un joven inclinado hacia delante que parece avanzar inseguro por efecto del vino (Almagro-Gorbea 2009a, fig. 15).

---

[32] La misma cronología cabe deducir para el *lekythos* de Pozo Moro, perteneciente al Grupo de Leagros, cuyo estilo puede compararse al de alguna de las piezas de figuras negras más antiguas de dicho depósito (Wanderpool 1946, 149, 190, 193), como los *skyphoi* del Pintor de Teseo (*id*., n.º 61-67), mientras que parece claramente anterior a los *lekythoi* publicados (*id*., lám. 49 s., n.º 117-168), incluso alguno del Pintor de Gela (*id*., 117-121) y de la *Compromisse shape* de Haspel (*id*., n.º 149), que serían sus más próximos paralelos.

Más complejo es interpretar la figura representada. La actitud del joven del *kylix* de Pozo Moro resulta inusual e incluso, a primera vista, algo desconcertante. Sin embargo, un buen paralelo de dicha figura lo ofrece un *kylix* de forma C del Pierson Museum de Ámsterdam de estilo algo más evolucionado, fechado *c*. 500 a. C. (CVA Pierson Museum 1, lám. 23,1), ya que ofrece un tondo con un *komasta* en una actitud de danza similar con la misma disposición de los brazos y probablemente de las piernas, aunque su estilo sea algo más tosco y avanzado (Almagro-Gorbea 2009a, fig. 16). Esta figura se ha considerado, a su vez, similar al tondo de otro *kylix* de *Euergides* conservado en la Gallatin Collection de Nueva York (CVA Gallatin: lám. 47,1), así como al *kylix* decorado por *Epeleios* con otro *komasta*, datado *c*. 510-500 a. C. (Almagro-Gorbea 2009a, fig. 17), que se conserva en Basilea (CVA Basel 2, lám. 7,4). También ofrecen el brazo en la misma posición algunas figuras de sátiro del Pintor de *Pithos*, como las que decoran dos copas del Ágora de Atenas (Wanderpool 1946, lám. 33, n.º 42). Esa misma característica actitud de danza en posición de cuclillas (Almagro-Gorbea 2009a, fig. 19) ofrece uno de los sátiros de una copa de un seguidor de *Douris* (Beazley 1963, 801, n.º 16; CVA Pushkin 4, lám. 49,1), pieza ya de *c*. 480 a. C., y otra figura en la misma postura se ha identificado en la copa de Múnich 2653, del pintor *Pistoxenos* (Beazley 1963, 861, n.º 10). La recurrencia de figuras en actitudes parecidas, pues todas ellas pueden considerarse básicamente similares, hacen suponer que se trata de la postura propia de un movimiento o paso determinado de una danza rápida, que se realizaba en un contexto de comastas o dionisíaco.

Resulta también interesante conocer el significado de la iconografía que ofrece esta original postura del tondo de Pozo Moro. En efecto, el autor del *kylix* de Pozo Moro parece haber pintado a un joven en el momento de iniciar una voltereta acrobática, aunque quizás la representación no sea del todo afortunada; para ello el joven ha dejado su bastón en el suelo, en el que ya ha apoyado su mano derecha, a la vez que el pie izquierdo y, al mismo tiempo, tiene preparada la mano izquierda para proseguir el giro, mientras la pierna derecha aparece encogida para darse impulso. Se trata, por lo tanto, de la representación de un acróbata o de un danzante acrobático que inicia una voltereta o que pretende ponerse en equilibrio cabeza abajo con los pies en alto.

Esta pirueta del joven del *kylix* de Pozo Moro puede relacionarse con otras representaciones semejantes del mundo antiguo, como las ya citadas (*vid. supra*), aunque es evidente que el pintor de esta copa ha preferido ofrecer con gran espontaneidad una actitud inédita, que, aunque poco estética, refuerza la sensación de movimiento, frente a las representaciones habituales con la figura en círculo si es una pirueta o con las piernas estiradas si se trata de ponerse en equilibrio con los pies en alto (Deonna 1953, fig. 36-38, 52-53 y 60).

Esta representación, algo tosca, pero muy espontánea, pues recoge una instantánea, permitiría pensar que representa a un joven danzando *oklasma* (de ὀκλάζω, «acuclilarse»)[33], una danza vigorosa, rítmica y con piruetas, en la que se encogían las piernas hasta casi arrodillarse para alzarse rápidamente de nuevo, generalmente al son del *aulós*. Esta danza era de tipo orgiástico y estaba relacionada con el culto a Dionisos (Schauenburg 1981, 86; Delavaud-Roux 1995), se realizaba ante reyes y divinidades y podía tener también una carga erótica (Todisco 2007). Sus danzantes se suelen representar con trajes orientales y con las manos juntas (Todisco 2007 143 s.), aunque también la bailaban jóvenes desnudos o con armas (Jenof., *Anab*. 6,1,9; Shapiro 2004b, 312), lo que indica que este tipo de danzas podía tener igualmente en ocasiones carácter pírrico, pues servía para explicitar la habilidad y la fuerza. Si el joven de la copa de Pozo Moro fuera un danzante de *oklasma*, como parece, se puede relacionar con otras escenas documentadas en vasos griegos en las que aparecen danzantes de *oklasma*, como las identificadas por B. Schweizer (1936) o por J. D. Beazley (1939, 23 s. y 31) en algunos vasos de Al-Mina o como la que ofrece en el cuello la crátera de *Euphronios* de Arezzo (Arias *et al*. 1962, 325-326, lám. 113-115; VV.AA. 1990, 104 s.) o el citado *psykter* del Louvre, datado a fines del siglo VI a. C. (Lawler 1964, fig. 1; Proudhommeau 1965, fig. 452, 457), tema tratado por L. Todisco (2007). Pero, además, la postura del brazo hacia arriba con la palma paralela al tondo se ha relacionado con el juego del *kottabos* (*vid*. *infra*), que consistía en hacer girar rápidamente una copa sostenida por una de las asas haciéndola girar rápidamente en torno a un dedo para dirigir el vino que contenía a otro recipiente usado como blanco (Schneider 1922; Sparkes 1960; Vickers 1974; Schauenburg 1981, 85), juego de habilidad al que se atribuye un simbolismo erótico (Mingazzini 1951) y, probablemente también, de carácter augural, a pesar de la opinión contraria de Mingazzini (*ibid*.), ya que podría relacionarse con concepciones cósmicas relacionadas con el giro de la rueda.

Este tipo de danzas acrobáticas rituales se consideraban en la Grecia clásica de origen oriental y características de Asiria, Persia y también de Anatolia (Schweizer 1936, 291-292), como lo indica la anécdota de su danza por un joven de Misia que narra Jenofonte (*Anab*. 6,1,9 s.) y su práctica en el séquito de Dionisos lidio (Schweitzer 1936, 291, n. 4; Proudhommeau 1965, fig. 228-230, 261; Todisco 2007, 144, n.º E2, E3, etc.), ya que, generalmente, se asociaban a determinados santuarios y a cultos heroicos, como pudiera ocurrir en el caso de Pozo Moro.

Estas danzas fueron estudiadas por W. Deonna (1953, 6 s.), quien las incluyó entre las tradiciones acrobáticas de la Antigüedad, ya que se documentan en Egipto y en el Egeo desde la cultura minoica (*id*., 23 s.). En la Grecia homérica existen alusiones a estos ejercicio en la *Ilíada* (XVIII,605-606: κυβιστητῆρε) y desde el Periodo Geométrico (Almagro-Gorbea 2009a, fig. 20) existe en Grecia documentación iconográfica de estas danzas con volteretas y saltos (Wegner 1968, 40 s., lám. 3,a y 6,a; Shapiro 2004a; *id*. 2004b, 301, lám. 65, n.º 4,a), cuyo auge en las representaciones vasculares se alcanza en el estilo severo a inicios del siglo V a. C. (Simon 1978, 67), seguramente por el gusto ya comentado por representar el movimiento (*id*., 68, lám. 18). Además, este tipo de danzas acrobáticas también aparece practicado en Etruria a mediados del siglo VI a. C. (Lesky 2004), como documenta una placa de terracota (Almagro-Gorbea 2009a, fig.

---

[33] Idea sugerida por B. B. Shefton, a quien agradecemos el comentario dado en su día (6.9.1973).

21) procedente de la decoración de la *regia* de Acquarossa (Olofsson 1984, lám. 4,1), lo que indica el conocimiento y aprecio de este tipo de danzas en las cortes del Mediterráneo Occidental, quizás llegadas directamente desde Oriente durante el Periodo Orientalizante.

En efecto, en Oriente estas danzas se solían realizar ante reyes en su corte y ante divinidades en sus templos, por lo que los acróbatas debían constituir parte del servicio de santuarios y cortes, en las que participarían como elemento de distracción, pero, sobre todo, como elemento de estatus y por su simbolismo religioso en ceremonias rituales, de banquete y funerarias. En Grecia este rito estaba vinculado a festivales y santuarios y, por ejemplo, en Éfeso existían *akrobates epi thumiatrou* (Skorpen 2012, 147 s.) y un colegio de *akrobatai tes theou* al servicio de Artemis (Olofsson 1984, 76 s.), que reflejan influjos orientales llegados a través de Frigia. Además, también se asociaba a rituales funerarios, a la vez que podían tener una carga erótica (Hoffmann 1964; Todisco 2007), aunque, probablemente, al mismo tiempo, debía servir para explicitar la habilidad y la fuerza del *kouros* o guerrero danzante. Sin embargo, algunas representaciones en vasos (*vid. supra*) y en terracotas (Hoffmann 1964) evidencian que este tipo de danza de movimientos bruscos, que exigían fuerza y habilidad, solía ser propia de *komastas*, como evidencian sus representaciones en figuras rojas de estilo arcaico tardío (Lawler 1964, 117 s., fig. 1 y 53; Proudhommeau 1965, fig. 186), como la que ofrece la copa de Pozo Moro.

Este carácter ritual de la danza acrobática del *oklasma* en Grecia asociada al juego del *kottabos* (κότταβος), que también se practicaba en ritos funerarios, tenía un simbolismo relacionado con la rueda cósmica según W. Deonna (1953, 83 s., 113 s.), que ayuda a comprender la asimilación del rito en Hispania, pues la rueda es un símbolo cosmológico bien conocido y documentado entre las poblaciones celtas (Green 1992, 225 s.)[34]. Además, estos ejercicios acrobáticos también se consideran relacionados con las danzas de silenos y ménades en el cortejo de Dionisos (Deonna 1953, 105 s.; Delavaud-Roux 1995; Smith 2004) y se asociaban al citado juego del *kottabos*, para el que el *kylix* de Pozo Moro estaba especialmente indicado por ser un *kylix* de forma C. Esta relación simbólica con el mundo orgiástico y erótico en el mundo ibérico la documenta poco antes, *c*. 525 a. C., el sátiro del Llano de la Consolación en Albacete (García Bellido 1948, 91 s., lám. 26; Shefton 1982, 362, n. 69; Rouillard 1997, 186, n.º 296), y en esa misma generación la escena de hierogamia representada en el friso meridional de Pozo Moro (Almagro-Gorbea 1983a, 204, lám. 26; López Pardo 2006, 96 s.; *vid. infra,* § 14D). De la generación siguiente, *c*. 480 a. C., es la escultura fálica del *heroon* de *Obulco*, Porcuna, Jaén (González Navarrete 1987, 121 s., n.º 19; Negueruela 1990, 245 s.), y ya posteriores son algunos exvotos ibéricos (Álvarez Ossorio 1941, lám. 123, n.º 1662, etc.). Este ritual dionisiaco tenía un profundo simbolismo de fecundidad y renacimiento en el Más Allá asociado a mitos cosmológicos, como ya intuyó Negueruela (1990, 245), pues en estas creencias escatológicas Dionisos era una divinidad ctónica de carácter fálico propiciatoria de la fecundidad, que como divinidad taumatúrgica y de ritos de paso al Más Allá poseían una poderosa fuerza mística para dar la felicidad en esta vida y en la otra, creencias asociadas al rito de beber vino, que da fuerzas y lleva a la embriaguez, estado de trance que es imagen del mundo sobrenatural.

El conocimiento de estos mitos dionisíacos y orgiásticos en Pozo Moro lo confirma la escena del *thiasos* de Dionisos que ofrece el *lekythos* hallado conjuntamente (*vid. supra*), cuyos sátiros aparecen en la misma actitud que el sátiro del Llano de la Consolación (García Bellido 1948, lám. 26), por lo que estas representaciones, junto al sileno de Capilla, en Badajoz (Olmos 1977), confirman la asimilación de los ritos dionisíacos en *Iberia* ya desde una fecha tan temprana como el último cuarto del siglo VI a. C. (Olmos y Sánchez 1995, 113 s.), casi al mismo tiempo que parece haber ocurrido en Etruria (Werner 2005, 75) y, probablemente, en Roma (Daremberg y Saglio, 1877, 636 s.; Bruhl 1953, 27 s.), donde el culto a Dionisos como *Liber Pater* se introdujo de manera oficial el 496 a. C. por indicación de los Libros Sibilinos (Dion. Hal. VI, 17; Tac. a*nn*. II, 49), aunque en *Iberia* debió generalizarse a partir de la segunda mitad del siglo V y en el IV a. C. (Villanueva 1987; Olmos y Sánchez 1995, 123 s.). Este significado dionisíaco podría explicar la elección intencionada para el ajuar de una sepultura tan señalada del curioso motivo del saltimbanqui haciendo una voltereta que ofrece la copa de Pozo Moro, tema probablemente asociado al del *oinochoe* con asa en forma de *kouros* de taller «vulcente» y a la escena dionisíaca que ofrece el *lekythos* (Almagro-Gorbea 1983a, lám. 15).

---

[34] W. Deonna (1953, 116) también interpretó como un *kybistetere* la figura de *kouros* curvado que ofrecen como asa los citados vasos de bronce (*vid. supra*), en los que se asocia a leones y carneros, pero esta interpretación no parece tan evidente, pues más bien parece estar relacionada con ritos y creencias vinculados al *Heros ktistes*, sin excluir una posible relación entre ambos hechos, por ahora no suficientemente documentada.

La calidad artística del *kylix* de Pozo Moro es escasa, pero su relevancia radica en su significado, pues documenta la llegada a las elites ibéricas de nuevas concepciones religiosas asociadas a nuevas fórmulas de organización social y de su correspondiente sustentación ideológica. En este sentido, este tipo de danza acrobática ritual debió introducirse en el mundo ibérico ya en el siglo VI a. C., sin excluir que incluso se hubieran introducido antes, pues no se puede saber si este elemento cultural llegó directamente de Oriente a través de los fenicios o si llegó a través de los focenses, como parece ocurrir en Pozo Moro. En cualquier caso, tuvo un largo arraigo en el mundo ibérico, ya que se documenta de nuevo en el relieve de un saltimbanqui de *Urso*, Osuna, representado en el momento de hacer su pirueta (García Bellido 1943, 131 s., lám. 35; Rouillard 1997, 35). Este relieve, que debe proceder de un monumento turriforme funerario, se fecha a fines del siglo II o en la primera mitad del siglo I a. C., a juzgar por su reutilización en las fortificaciones de la *Urso* pompeyana (Engel y Paris 1904; Corzo 1997). En consecuencia, dicha figura confirma la larga pervivencia de estos ritos en el mundo ibérico hasta época romana y resulta llamativa su vinculación a contextos funerarios, probablemente en ritos fúnebres de tipo regio, como los que documentan los funerales de los Escipiones y de Viriato (Blázquez 1994), como indica la pertenencia de los relieves de Osuna a sepulturas de carácter monumental.

Por otra parte, este *kylix* de Pozo Moro pudiera incluirse en la serie de *kylikes* de tipo C (Sparkes y Talcott 1970, 91 s., lám. 19) denominados «Castulo Cups» por su frecuencia en Cástulo. Estos *kylikes*, a partir de fines del siglo VI a. C. o poco después, aparecen desde Cataluña (Padró y Sanmartí 1992, 187) y Castellón (Sanmartí 1976) hasta el Sureste, como los más de 10 ejemplares de Cabezo Lucero (Rouillard 1993; Shefton 1995a, 128, fig. 1), y Andalucía (Shefton 1995a; *id*. 1995b). La aparición de este horizonte de copas C tras el horizonte de copas jonias y de *aryballoi* corintios de mediados del siglo VI a. C. (Shefton 1982, 354 s., n. 49 y 52; Almagro-Gorbea, dir. 2008, 590) se debe relacionar con un nuevo impulso del comercio emporitano para recuperar la actividad perdida tras la desaparición de Tartessos en la segunda mitad del siglo VI a. C. (Almagro-Gorbea, dir. 2008, 1010 s.; *iid*. 2021), tradición que prosiguen las copas «Castulo» (Sánchez 1992; Shefton 1995b; *id*. 1995c), claramente asociadas al *symposion*.

La copa de Pozo Moro también preludia las importaciones en el Sureste de otros vasos de figuras rojas de calidad, como la copa C del Pintor del Louvre G 265 de Cabezo Lucero (Rouillard 1991; *id*. 1993; Aranegui *et al*. 1993, lám. 69; Domínguez Monedero y Sánchez 2001, 43), fechada *c*. 500-480 a. C., e incluso alguna copa de rojo «coral», como la de Los Nietos (Trías 1968, lám. 176,1), sin duda llegadas vía Ampurias (Shefton 1995a, 129, 142), aunque Shefton (*id.*, 148, n. 14 *bis*) dudaba de que la copa de Pozo Moro llegara a través de este comercio ampuritano, quizás ante la anómala variedad y riqueza que ofrecía el ajuar de esta sepultura monumental. Sin embargo, la relación del *lekythos* de Pozo Moro con la *pelike* del Pintor de *Euchárides* identificada en Cabezo Lucero (Almagro-Gorbea 2009c), ambos del Grupo de Leagros, hacen suponer la llegada de todas estas piezas desde Sicilia a través del comercio focense ampuritano en el denominado «horizonte del 500 a. C.» (Almagro-Gorbea *et al*. 2021). En consecuencia, estos escasos vasos áticos arcaicos de relativa calidad, aunque esta no sea muy elevada, documentan el inicio de una política expansiva hacia el Sureste de *Iberia* del comercio focense, mantenida a lo largo del siglo v a. C. hasta alcanzar su auge en el siglo iv a. C. Esta política, seguramente llevada a cabo desde Ampurias y atestiguada por cerámicas áticas de calidad, asociaba intereses económicos, influjos culturales y relaciones políticas para penetrar desde el Sureste hacia el interior y alcanzar Andalucía y la Celtiberia Meridional (Almagro-Gorbea y Lorrio 2007; Almagro-Gorbea *et al*. 2021).

En conclusión, el *kylix* de Pozo Moro es una copa relativamente modesta de las últimas producciones de figuras rojas arcaicas. Sus características estilísticas, con un dibujo poco preciso y algo desgarbado, permiten incluirlo entre las producciones de la *Coarser Wing* de Bezley de los seguidores de *Epiktetos*. Dentro de las dificultades que ofrece su estudio estilístico, se aproxima más a la obra de pintores como *Euergides* y, en especial, a la de *Epeleios*, en cuyo círculo cabe incluirla mejor que en el del Pintor del *Pithos* o en el del Pintor del *Heraion*, a los que hasta ahora había sido atribuido de forma tentativa.

Sus características estilísticas permiten fecharlo todavía en el último decenio del siglo vi a. C. mejor que a inicios del v a. C., como en estos últimos años se ha tendido a situar. Sin poder ser muy precisos en estas obras tan amaneradas de la cerámica ática, su fecha debe situarse hacia el 505-500 a. C. Esta fecha coincide con la del *schnabelkanne* de bronce con un *kouros* en el asa, de aspecto todavía arcaico a pesar de ser de taller «vulcente» (*vid*. *supra*), y con el *lekythos* hallado conjuntamente en el ajuar, que se relaciona con el Grupo de Leagros y se debe fechar también en ese mismo decenio del 510-500 a. C., difícilmente después. En esta cronología tan precisa y segura en esas fechas de la cultura ibérica coinciden tres piezas de características tipológicas tan distintas como el *kylix* del círculo de *Epeleios*, el *lekythos* de la Clase Atenas 581-I próximo al Grupo de Leagros y el *schnabelkanne* probablemente etrusco. Esta coincidencia confirma y precisa la fecha del monumento hacia el 500 a. C. o ligeramente antes propuesta desde su estudio inicial (Almagro-Gorbea 1983a).

Por otra parte, este *kylix*, a pesar de ser una pieza relativamente modesta, también es un documento de interés para conocer el avance del consumo ritual del vino como elemento ideológico de las elites ibéricas y, en relación con este hecho, la asimilación de ideas que debieron influir en el imaginario ibérico y en sus concepciones religiosas y cosmológicas, en especial en las referentes a la fecundidad, a la heroización y a la vida en el Más Allá como creencias vinculadas a asegurar la perduración del clan familiar regio ya de tipo gentilicio (Almagro-Gorbea 1996a, 84 s.). Estas creencias parecen estar vinculadas a cultos dionisíacos, como documentan los precedentes en bronces y cerámicas arcaicos datados en el siglo vi a. C. y, sobre todo, las importaciones de cerámicas áticas a partir de fines del siglo v y en el iv a. C. Pero todavía queda un largo camino para precisar cómo y cuándo asimiló el imaginario de la sociedad ibérica dichas creencias de origen helénico. Su relativa antigüedad y su simbolismo constituyen, probablemente, el mayor interés de este *kylix* de Pozo Moro, a pesar de la escasa calidad que ofrece.

Cerámica gris

Además de los objetos de metal, entre los que destaca el *schnabelkanne*, y del *lekythos* y el *kylix* áticos, que constituyen las piezas cerámicas mejor conservadas, entre los restos recogidos en el *bustum* también aparecieron algunos fragmentos de vasos ibéricos que parecen ser intrusiones y otros fragmentos muy quemados de cerámica gris, que, a pesar de su mal estado de conservación, confirman la presencia de vasos de cerámica local junto al variado y rico ajuar del personaje enterrado bajo el monumento.

34. *Fragmentos de un cuenco de cerámica gris*

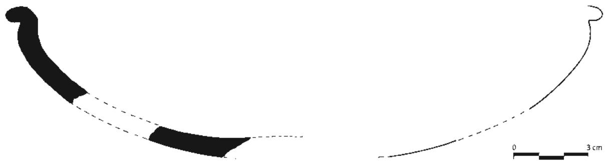


Figura 7.21. Cuenco de cerámica gris fragmentado (dibujo: MAG).

N.º Inv.: MAN 1979/104/1973/391-392 (fig. 7.21).
Fragmento de 50 mm de largo por 60 mm de ancho y 5 a 9 mm de grueso, formado por diez y ocho pequeñas esquirlas que parecen pertenecer a un mismo vaso de pasta gris clara, muy bien depurada y de aspecto jabonoso. Corresponden a un cuenco en forma de casquete con un pequeño borde exvasado y ligeramente inclinado hacia abajo. La superficie interior y exterior ha sido bien espatulada y después pulida. Prácticamente, casi ningún fragmento pega con otro y no se conserva ninguno de la base, por lo que solo se puede deducir que su perfil parece corresponder a un cuenco de casquete esférico que mediría *c*. 6 cm de altura y ofrecería un diámetro de *c*. 23 cm.

Estos fragmentos de cerámica gris no permiten precisar con seguridad la forma del vaso, muy destruido en la pira de la cremación, pero sin duda corresponden a un cuenco gris de forma antigua a juzgar por su borde exvasado, su pasta jabonosa y su grosor. Este tipo de vasos de cerámica gris, generalmente cuencos de casquete esférico o con un borde muy exvasado, son característicos del mundo orientalizante (Lorrio 2008) y se extendieron hasta el ámbito ibérico (Almagro-Gorbea 1969, 127 s.; Aranegui 1975; Lorrio, Torres y López Rosendo 2022), en el que se consideran un producto procedente del mundo orientalizante que pasó a ser característico de las etapas iniciales de la Cultura Ibérica.

35. *Fragmentos de un jarro de cerámica gris*

N.º Inv.: MAN 1979/104/1973/393. 5 fragmentos de un vaso cerrado, con huellas de torno en la cara interna, posiblemente de la panza de un olpe o de una jarra de cerámica gris clara de pasta bien depurada, aunque no permites reconstruir la forma. El fragmento mayor mide 40 por 25 mm con un grosor de 3 a 4,5 mm de grueso.

En su conjunto, el centenar de pequeños fragmentos pertenecientes a unos 35 objetos aparecidos en el *bustum* del monumento de Pozo Moro, 7 de plata, 105 de bronce y 11 de hierro, además de 4 vasos cerámicos y de un elemento de marfil y otro de piedra, dan idea de la variedad y riqueza que debió tener el ajuar. A pesar de que su mal estado de conservación impide conocer muchos detalles de interés, estos fragmentos ofrecen una importante información sobre el ajuar y la cronología del monumento de Pozo Moro, pero todavía es más relevante la información que ofrecen para precisar la personalidad y el origen del personaje enterrado en el monumento.

7.8 El ajuar del *bustum* y la cronología del monumento

En la tierra oscura con restos de cenizas y pequeños huesos humanos del *bustum* aparecido bajo el monumento se hallaron los restos quemados de un ajuar que en esa zona del Sureste de Hispania deben considerarse de riqueza excepcional. A pesar del pequeño tamaño de los restos conservados que no debieron ser recogidos al apagarse la pira, el ajuar ha podido datarse con seguridad y precisión, por lo que ofrece una fecha *post quem* para el *bustum* y, en consecuencia, para el monumento construido encima.

Desde los primeros estudios (Almagro-Gorbea 1983a, 184 s.) destacaron, entre estos pequeños restos del ajuar recogido en el *bustum*, los fragmentos de un *lekythos* ático de figuras negras, de un *kylix* ático de figuras rojas arcaicas y de un *oinochoe* de bronce con un asa en forma de *kouros*, a los que se puede añadir un rico tahalí o cinturón de guerrero del que se han conservados sus grapas de bronce, algunas sobredoradas.

No es fácil precisar la cronología del *oinochoe* de bronce, pues el fuego de la pira ha alterado su superficie, lo que dificulta precisar su estilo. El asa conservada pertenece a un ejemplar avanzado de la serie de *schnabelkannen* con asa humana, por lo que se puede datar a partir de finales del siglo VI a. C. (Brown 1960, 95), como el del museo de Trier, fechado entre fines del siglo VI e inicios del V a. C. (*id.*, 121). La figura del *kouros* del asa de Pozo Moro tiene formas robustas y más estructuradas que sus paralelos etruscos, ya más estilizados, pues parece ser un ejemplar antiguo, de estilo no alejado de los modelos jonios (Hiller 2013, 214 s., fig. 7), por lo que su datación estilística puede situarse *c*. 510-500 a. C., aunque posteriormente se ha fechado *c*. 500 a. C. (Graells 2008b, 207), pero, en cualquier caso antes del 500 a. C., cronología que coincide con el resto del ajuar, aunque la mala conservación de la pieza impide mayor precisión.

Otro objeto del ajuar con buena cronología es el *lekythos* decorado con una escena dionisíaca. Su forma y esquema decorativo permitieron incluirlo en la *Clase de Atenas 581* (Beazley 1956, 487). Estos *lekythoi* se consideran de un taller que E. A. E. Haspel (1936, 93) atribuyó al Pintor de Maratón, así llamado porque a él pertenecen la mayoría de los hallados en el Túmulo de Maratón, todos anteriores al 490 a. C., como confirman los ejemplares avanzados de la Clase Atenas 581-II hallados en los niveles de destrucción de los persas del Ágora de Atenas (Shear Jr. 1993, 406 s. y 430 s.).

El estilo del *lekythos* de Pozo Moro es característico del Grupo de Leagros y de las figuras negras tardías del último decenio del siglo VI a. C. (Hamdiorf 1990, fig. 67,6 s.; *LIMC* III, n.º 307), paralelo a las copas del *Leafless-Group* decoradas con escenas dionisíacas (Beazley 1956, 632-653). Dentro del Grupo de Leagros, el *lekythos* de Pozo Moro ofrece afinidades con la obra del *Red Line Painter* (Beazley 1956, 600 s.), aunque no es de su mano, mientras que los rasgos de los sátiros lo aproximan al Grupo de Würzburgo 210 (Beazley 1956, 354, 357 s.; Ronne-Linders 1963; CVA, Metropolitan Museum, lám. 38, n.º 7), paralelos a los que se pueden añadir otros vasos datados *c*. 510 a. C. o ligeramente antes, como la copa del Louvre CA 3094 (CVA Louvre 10, lám. 110,10-11; Beazley 1956, 632, n.º 1).

El esquema decorativo del *lekythos* de Pozo Moro es característicos de la Clase Atenas 581, pero ya aparece en el taller B de la Clase de Phanyllis (Guidice 1983, 35 s., 76 s., n.º 127-129, lám. 24), que es su precedente (Kurtz 1975, 147-148), por lo que el *lekythos* de Pozo Moro puede incluirse entre los *lekythoi* de cuerpo cilíndrico del grupo A del Pintor de Phanyllis (Guidice 1983, 55 s.) con una cenefa de lotos en vez de palmetas en el hombro (*id.*, 56 s., n.º 24, 31, 42 y 43, lám. 4,3 y 14,2) y con la misma forma cilíndrica con boca trococónica y con una línea de color que separa la decoración de la parte inferior cubierta de barniz (*id.*, lám. 2,2, n.º 24). El *lekythos* de Pozo Moro también ofrece la misma forma, aunque más cuidada, que los *lekythoi* del taller B de la Clase de Phanyllis (Guidice 1983, lám. 11,1-4 y 24,5-7; Moore y Philipides 1986, lám. 77, n.º 827), lo que confirma su relación con el Grupo de Leagros (Bezley 1956, 354 s.).

En conclusión, el estilo del *lekythos* de Pozo Moro lleva a atribuirlo a un pintor del grupo de Leagros (Beazley 1956, 378 s.; Kurtz 1975, 13 y 78, lám. 3) y su forma a incluirlo entre los mejores y más antiguos *lekythoi* de la Clase Atenas 581-I (*id*., lám. 80, n.º 889-890), que constituyen el «special style» (Haspel 1936, lám. 31,5; CVA Toronto: lám. 27,4-5; CVA Palermo III, lám. 11,1-2) y la «Compromise Shape» (Haspel 1936, 48; CVA Palermo-Collezione Mormino 1, lám. 5,4-6, 6,1-6, 7,1-5; CVA Getty Museum 2, lám. 68, atribuido al Grupo de Leagros). Estos *lekythoi* se fechan en el último decenio del siglo VI a. C., ligeramente antes del 500 a. C., *c*. 510-500 a. C., frente a la Clase Atenas 581, de menor tamaño y peor ejecución, cuya fecha alcanza los inicios del siglo V a. C.

Otra pieza del ajuar con cronología precisa es el *kylix* de forma C de 16,5 cm de diámetro. Su pequeño tamaño puede compararse con las copas C de *Epiktetos*, que miden entre 20 y 16,5 cm, con las del Pintor del *Pithos*, de 16,6 a 15,3 cm y con las del Pintor del Heraion, 15,9 cm, pero es más pequeña que las copas de *Euergides*, de 18,9 a 18,7 cm, de *Hermaios*, de 19,8 y 19,2 cm, de *Epidromos*, 19,9 a 19,8 cm, de *Apolodoros*, de 20,0 a 19,5 cm, de *Kleomenos* de 19,8 cm, de *Elpinikos* de 19,8 cm, de *Epeleios*, de 18,9 cm y de *Chairias*, de 18,3 cm (Seki 1985, 94 s.).

La copa de Pozo Moro muestra a un joven de estilo descuidado con interés por el movimiento, característico de las figuras rojas arcaicas tardías del último decenio del siglo VI a. C. Un estilo semejante muestran las obras de los pintores del *Coarser Wing 1* (Beazley 1963, 122 s., esp. 132 s.), como *Euergides* (Beazley 1963, 87 s.; *id*. 1969, 19 s.), *Nikosthenes* (*id*., 1963, 122 s.) y *Epeleios* (*id*., 146 s.), mientras que en el *Coarser Wing 2* se sitúa el Pintor del *Pithos* (Beazley 1933, 27, n.º 19; *id*. 1963, 139; Lissarrague 1990) y el *Heraion Painter* (Beazley 1963, 142-143 y 1628). A pesar del carácter descuidado de los *kylikes* del *Coarser Wing*, el *kylix* de Pozo Moro no se puede fechar en el siglo V a. C. (Domínguez Monedero y Sánchez 2001, 80; López Castro 2006, 27), pues es una copa característica de finales del último decenio del siglo VI a. C., *c*. 505-500, como ya sugirió Shefton (1995a, 148, n. 14 *bis*).

A estas piezas del ajuar de cronología precisa se puede añadir un lujoso cinturón o tahalí de guerrero decorado con grapitas o tachuelas de bronce, en ocasiones sobredoradas, y roblones cónicos (Graells y Lorrio 2017, 81 s.). Estos cinturones con remaches broncíneos de cabeza hemisférica, de origen oriental, se documentan en el área tartesia a partir del primer cuarto del siglo VI a. C. (*iid*., 122), como los del túmulo G de El Acebuchal (Schüle 1969, lám. 86,6; Jiménez Ávila 2003, 35; Graells y Lorrio 2017, 187 s., lám. 1,A1), datado *c*. 600 a. C. (*iid*., 90 s.). Entre otros ejemplares, cabe citar el de la sepultura 45 de Vinha das Caliças 4, cerca de Beja, Portugal, fechada en la segunda mitad del siglo VI a. C. (Pereira y Barbosa 2009; Arruda *et al*. 2017, fig. 23; Graells y Lorrio 2017, 120, fig. 75B), el rico cinturón de Peña Negra, Crevillente (González Prats 1983, fig. 39,3; *id*. 1982, fig. 31; *id*. 2014, 291423 y 425, figs. 42,31559, 43 y 45,31540; Graells y Lorrio 2017, 120 s., fig. 63, lám. 3) y otros restos similares de La Fonteta VI, en Guardamar del Segura, datado *c*. 580-560 a. C. (González Prats 2014, 291, 423, figs. 42,31559 y 43,31525 y 25053), y de La Fonteta VII, de *c*. 560-525 a. C. (*id*., 291, 425, fig. 45,31540; Graells y Lorrio 2017, 92, fig. 64), por lo que este lujoso cinturón del ajuar de Pozo Moro, «fechado entre finales del s. VI y mediados del V a. C.» (Graells y Lorrio 2017, 86, 88), ofrece una cronología que debe considerarse ligeramente anterior a las importaciones griegas, pues, probablemente, se fecha hacia el segundo tercio o el tercer cuarto del siglo VI a. C., como la fíbula de resorte bilateral y los brazaletes y torques.

Frente a estos objetos, los vasos del ajuar importados tienen una fecha precisa, que corresponde al último decenio del siglo VI a. C., por lo que dan una segura cronología *post quem* para datar el *bustum* en el que aparecieron y, en consecuencia, el monumento construido encima. El *lekythos* se data *c*. 510-500 a. C., más bien hacia la parte alta de estas fechas, el *kylix* se fecha *c*. 505-500 a. C. De fecha no alejada del 500 a. C. es el asa de *oinochoe* con un *kouros* y, con menos precisión, el tahalí de guerrero. Hay que señalar que estos objetos resultan coetáneos por ser de fechas coincidentes, hecho que lleva a suponer que no debió transcurrir mucho tiempo desde su fabricación a su colocación en la pira funeraria, lo que permite suponer que serían adquiridos para ser directamente depositados en la tumba, hipótesis acorde con la datación hacia el 500 a. C. del monumento de Pozo Moro.

7.9. El rito funerario

Los restos humanos hallados en el *bustum*

Los restos humanos hallados en el *bustum* del personaje enterrado en el monumento ofrecen especial interés, aunque por desgracia eran muy escasos (Reverte 1985, 201-205; Almagro-Gorbea 1986a, 480 s.). El *bustum* del monumento de Pozo Moro apareció por debajo del basamento de sillares y del empedrado de guijarros del *témenos,* justo sobre una capa de arcilla muy compacta de color rojo muy intenso, identificada como estrato IV.B.4 (*vid. supra,* § 6.3). Esta capa de arcilla roja, de 3 a 5 cm de espesor y de casi 100 m^2 de superficie, estaba dispuesta sobre el suelo natural de greda con humus y se ha interpretado como un piso preparado para el *bustum* o pira donde se realizó la cremación del cadáver (fig. 6.5 y 6.6), de acuerdo con una tradición ritual atestiguada en *busta* orientalizantes (Torres 1999, 129 s.; *id*. 2002, 362 s.), como los de Medellín (Almagro-Gorbea, dir., 2008, 958 s., 982 s.), también constatada en necrópolis ibéricas (Senent 1930, 8 s.).

Hacia el centro de esa amplia superficie de tierra roja, algo desviado hacia la parte noroeste del monumento, se dispuso el *bustum* destinado a la cremación del personaje enterrado, tras la cual, posteriormente, se procedió a levantar el citado monumento, por lo que alguno de los sillares inferiores de su basamento, en especial el sillar PM23, quedaron en parte justo sobre el *bustum*. En efecto, en el interior del monumento, ligeramente desviado hacia su parte oriental y en parte cubierto por los sillares inferiores, apareció el *bustum* relleno de tierra negra carbonosa sobre la citada capa roja de arcilla (fig. 5.1), como se comprobó al retirar el testigo dejado entre las cuadrículas 3D y 3E y al levantar los sillares para su traslado al Museo Arqueológico Nacional (fig. 6.6A-B).

El *bustum* era un hoyo ligeramente rehundido, situado entre –40 y –70 cm de profundidad respecto al punto «0», pero situado sobre la citada capa de arcilla roja. Aunque su contorno no quedaba bien definido al estar deformada por las piedras del relleno del monumento, ofrecía una forma ligeramente rectangular orientada con su eje mayor de noreste a suroeste y medía unos 80 cm en su lado menor por 100 a 120 cm en el lado mayor.

Apareció relleno de tierra negruzca oscura, aparentemente quemada, y contenía cenizas y pequeños fragmentos de huesecillos de una cremación, junto a restos también muy quemados de un rico ajuar. Su situación en el interior del monumento sobre el suelo de arcilla roja y la importancia del ajuar permite interpretarlo como el *bustum* correspondiente al personaje enterrado en el monumento de Pozo Moro.

Entre la tierra negra quemada con cenizas y restos del ajuar se recuperaron restos de huesos, por desgracia muy escasos, que se describen seguidamente a partir del estudio realizado por J. M. Reverte (1985, 201-205). Su escasa entidad hace suponer que son los escasos huesos del difunto que tal vez no se llegaran a recoger cuando, tras la extinción del fuego del *bustum*, se debió proceder a retirar los restos del muerto y de su ajuar para depositarlos en una urna, antes de proceder a montar, justo encima, el monumento de sillares.

Los restos de huesos humanos aparecidos entre las tierras oscuras con carboncillos del *bustum* del monumento de Pozo Moro son siete pequeños fragmentos óseos humanos cremados, con un peso total de solo 3 gramos:

- Fragmento de lámina externa de calota craneal de 19 x l2 mm, de color gris claro, de 1 mm de espesor, con restos de diploe adherido.
- Fragmento de diáfisis distal de metacarpiano. En su borde metafisario parece haber huellas de proceso degenerativo propio de edad avanzada.
- Pequeño fragmento, de solo 19 mm de longitud, que parece corresponder a una gruesa espina tibial anterior, de 9 mm de espesor.
- Fragmento abarquillado de diáfisis de 2 mm de espesor.
- Los demás fragmentos son muy diminutos, sin señales características.

Del análisis antropológico de estos escasos restos J. M. Reverte (*ibid*.) concluyó que los siete fragmentos óseos humanos calcinados analizados muy probablemente eran de una cremación. Aunque se asumía cierto riesgo, ya que no hay elementos suficientes de juicio, detectó que dichos fragmentos de huesos correspondían a un posible varón de 50-55 años, que parecía que pudo padecer un proceso artrósico en metacarpo y mano.

Estos restos humanos hallados entre las tierras del *bustum* del monumento de Pozo Moro formaban parte de la población de 43 individuos analizados de este yacimiento (Reverte 1985), aunque solo se pudo calcular la edad para 31 de ellos (Almagro-Gorbea 1986a, 480), con un promedio de vida de 34,5 años, lo que significa que el 50 % de los individuos morían sin alcanzar los 35 años y que ningún individuo parece haber superado los 60 años, probablemente por el reducido tamaño de la muestra, mientras que la esperanza de vida era de 28,5 años, aunque debe considerarse que en la realidad sería menor, puesto que no se tuvo en cuenta la alta mortalidad infantil (*id*., 482).

Estos datos ayudan a valorar los restos de la persona enterrada en el monumento de Pozo Moro. Este personaje sería un varón de 50-55 años, por tanto, era uno de los escasos individuos que alcanzaron la edad senil, según se constata en la necrópolis (Reverte 1985; Almagro-Gorbea 1986a, 481 s.). También es interesante que, a pesar de padecer un proceso artrósico degenerativo en las manos, propio de su edad avanzada, el individuo enterrado en el monumento de Pozo Moro debió ser robusto a juzgar por lo que indica el fragmento de gruesa espina tibial anterior.

Según se deduce de sus *c*. 50 años de edad, si este personaje fue enterrado hacia el 500 a. C., debió haber nacido hacia mediados del siglo VI a. C., por lo que debió desarrollar su actividad plena seguramente en el último tercio de dicho siglo, *c*. 530-500 a. C. Esa fue una etapa crucial en el Sureste de Hispania, pue en ella desaparece la importante ciudad orientalizante de *Herna*-Peña Negra, situada a solo 120 km de Pozo Moro, a escasas 25 horas de marcha a pie, como también desaparece en esas fechas la factoría fenicia de La Fonteta, en Guardamar del Segura, poblaciones que eran la más directa salida al mar de Pozo Moro y que resultan sustituidas por *Ilici*-La Alcudia de Elche, que se convirtió en el nuevo centro del territorio de esa estratégica zona del Sureste (Almagro-Gorbea *et al*. 2021), desde la cual el acceso hacia el interior ya se realizaba por el cauce del Vinalopó que pasaba por Villena.

No parece que la coincidencia de todos estos hechos sea una mera casualidad, por lo que cabría suponer que el personaje enterrado en Pozo Moro debió participar en esos acontecimientos (*vid*.

infra, § 19.5), a pesar de que no se puede avanzar mucho más en la interpretación de los escasos restos humanos hallados en el *bustum* del monumento. Sin embargo, permiten aproximarnos a la imagen de un personaje robusto y longevo para su sociedad, que debió ocupar en la misma la cumbre de la pirámide social. Esto es todo lo que sabemos del aspecto físico del personaje enterrado en el monumento de Pozo Moro.

Significado del ajuar

Los objetos hallados en el *bustum* aparecido bajo la base del monumento de Pozo Moro, aunque estaba muy deteriorados por el fuego de la cremación, es el ajuar más importante de esa época que se conoce hasta el momento en el Sureste y el Levante de Hispania. Pero, además, este ajuar es de gran interés por la importancia y el significado de las piezas que lo conformaban, a lo que se añade que, en su conjunto, precisa la fecha del monumento y contribuye a contextualizar su construcción en la fase de formación de la Cultura Ibérica del Sureste, pues documenta los cambios que se estaban produciendo en la estructura social, en el imaginario y en la ideología de la sociedad ibérica.

Al mismo tiempo, los objetos recuperados ofrecen información precisa sobre quién debió ser el personaje enterrado, pues unas piezas del ajuar son características de la sociedad tartesia orientalizante, otras corresponden la fase inicial de la sociedad ibérica y otras son importaciones del ámbito colonial fenicio y griego focense. Aunque ningún objeto de este ajuar es un bien suntuario excepcional, como algunas piezas depositadas en las grandes tumbas de cámara de las necrópolis tartesias de La Joya en Huelva (Garrido 1970; *id*. y Orta 1978) o de Setefilla en Carmona, Sevilla (Bonsor y Thouvenot 1928; Aubet 1975), en su conjunto se deben atribuir a un personaje que sin duda ocupaba la cúspide social, por lo que puede atribuírsele carácter regio.

El personaje enterrado en el monumento debió ser cremado con un ajuar acorde con su rango y con el destacado carácter del monumento construido para su tumba, hechos que revelan su riqueza y poder, sin precedente en todo el Sureste de Hispania. A pesar de su fragmentario estado, los restos hallados han permitido identificar bastantes de los objetos que formarían el ajuar, aunque hay que suponer que una parte del mismo ha debido desaparecer sin dejar huella, dado el alto grado de fragmentación y destrucción que presentan los restos conservados.

El ajuar depositado en el *bustum* lo conformaban objetos muy diversos (*vid*. *supra*, § 7.1 a 7.7). Se han identificado varias joyas de plata de tectología orientalizante y es probable que hubiera un torques con tampones en los extremos y, quizás, uno o varios brazaletes de bronce. Torques y brazaletes son objetos propios de la Edad del Hierro derivada de los Campos de Urnas del Noreste de la Península Ibérica. Completaban los objetos de atuendo personal una fíbula de resorte bilateral de buen tamaño, también característica del Noreste de la Península Ibérica, lo que contrasta con las fíbulas de La Fonteta (González Prats 2010, 39 s.; Camacho *et al*. 2020), que cabría asociar a la capa que vestiría el difunto en el momento de ser cremado.

Además de estos objetos de adorno, en el *bustum* también se depositó un rico cinturón y/o tahalí de cuero decorado con bandas y roblones de bronce y con tachones sobredorados, que estaría rematado por un lujoso broche de garfios, al parecer cubierto por una chapita de plata troquelada. Este cinturón sería un objeto de alto valor simbólico y social, pues en la Península Ibérica aparece usado por elites guerreras (Graells y Lorrio 2017, 86 s.), y en algunos relieves sirio-hititas en Oriente por personajes del ámbito regio (Bittel 1976, fig. 294). Su área de difusión permite suponer un origen colonial, más que del Sur de Francia (*ibid*.), pero los paralelos más próximos aparecen en Andalucía Oriental y en el Sureste en la segunda mitad del siglo VI a. C. Este cinturón de prestigio también puede relacionarse con los cinturones de alguna de las figuras representadas en los relieves del monumento y cinturones de este tipo han aparecido en la factoría fenicia de La Fonteta y en la población relacionada de *Herna*-Peña Negra, lo que confirma el origen oriental de este símbolo de prestigio.

Junto a este cinturón hay que valorar algunas clavijas, pernios y grapas que se podrían atribuir a una rica guarnición de cuero depositada en el *bustum*. Esta guarnición pudo formar parte de los atalajes de un caballo o, incluso, de un carro, aunque no apareció ningún indicio del bocado del caballo. La ausencia de elementos atribuibles con seguridad a un carro hace preferible suponer que fueran de los atalajes de un caballo, bien de la cabezada o del pechopetral que sujetaría la silla o *ephippium* (Fernández Nieto 2018, 95 s.), como el que tiene uno de los jinetes de Los Villares (Blánquez 1999a; Blech *et al*. 2001, 602 s., lám. 207) y los más antiguos *signa equitum*, característicos de las áreas meridionales del Levante ibérico, datados a partir de *c*. 525 a. C. (Almagro-Gorbea, Lorrio y Vico 2019, fig. 1 y 2), por lo que la información que ofrecen resulta perfectamente complementaria para interpretar el ajuar de Pozo Moro.

Sin embargo, la presencia del cinturón de prestigio hace preferible suponer que esos elementos correspondan al tahalí asociado al cinturón, sin que se pueda precisar más en este aspecto, pues hay que señalar que el ajuar depositado en el *butum* no parece haber contenido armas. El hecho podría explicarse por su destrucción en el fuego de la pira, pero no se ha identificado ningún fragmento de armas, ni ofensivas ni defensivas, entre los más de 100 restos recogidos en el *bustum,* ausencia que hace suponer que la panoplia del personaje enterrado quizás se depositaría junto a la urna cineraria que contendría sus restos en alguna cámara del monumento. Esta ausencia se puede suplir por la información que ofrecen los *signa equitum* ibéricos*,* que representan al *rex* como *Heros equitans* o jinete heroico, armado de lanza, *machaira*-falcata, casco y, probablemente, *kardiophilax,* grebas y escudo. Esta es la panoplica heroica propia de las elites guerreras de la fase inicial de la Cultura Ibérica (Farnié y Quesada 2005; Quesada 2009, 114 s.; Graells 2010; Graells y Armada 2011). Esta panoplia tenía armas que procedían del mundo tartesio orientalizante, como las lanzas de larga punta, cascos y *kardiophílakes* (Torres 2009, 104 s.), con claros precedentes por esas fechas en Oriente, pues recuerda el armamento de Goliat que describe la Biblia para resaltar que era el guerrero más destacado (*1 Samuel*, 17, 5-7), mientras que las espadas y grebas procedían de las culturas de la Edad del Hierro del Noreste (Farnié y Quesada 2005).

Junto a los objetos personales, en el *bustum* también se depositaron valiosos objetos importados que quizás fueran expresamente adquiridos para la ceremonia fúnebre, ya que ofrecen una cronología muy similar, en torno a poco antes del 500 a. C., fecha aproximada en la que debió morir el personaje enterrado en el monumento de Pozo Moro y celebrarse sus exequias. Entre estos objetos destaca un jarro o *schnabelkanne* de bronce, probablemente de fabricación etrusca en un taller de Vulci, con un asa en forma de *kouros* que agarra por la cola a dos leones. A este jarro se asociaría un *kylix* ático decorado con un saltimbanqui, pues ambos vasos estaban relacionados con ritos de beber y libar con vino. A ellos se añadía un gran *lekythos* ático con aceite perfumado decorado con una escena dionisíaca. Completaba este ajuar el lujoso cinturón o tahalí citado, probablemente como símbolo de estatus guerrero, y, al menos, un cuenco y quizás un jarro de cerámica gris, quizás con alimentos para el Más Allá. También se recogieron otros restos, como fragmentos de fíbula, de brazaletes y de torques, un pequeño fragmento de marfil, que resulta imposible saber a qué objeto pudo pertenecer, y un fragmento de piedra pulimentada, quizás de un alisador.

En su conjunto los variados objetos que formaban el ajuar depositado en el *bustum* del monumento de Pozo Moro, aunque su mal estado de conservación impide conocer muchos detalles de interés, documentan la riqueza, el estatus, el imaginario y la ideología, pero también el origen del personaje enterrado, por lo que suministran interesantes datos que complementan la información que ofrece el monumento, al mismo tiempo que han permitido precisar su construcción hacia el 500 a. C. (*vid. infra*, § 19).

La reconstrucción del rito funerario

La información recogida en la excavación del *bustum* situado bajo el monumento de Pozo Moro y el análisis de los objetos depositados en el ajuar permiten una reconstrucción, siempre hipotética y aproximada, de los ritos del funeral.

Preparación del *bustum*

La sepultura aparecida bajo el monumento de Pozo Moro se caracteriza por el gran *bustum* o pira de cremación individual para la que se dispuso una capa de arcilla de color rojo apisonada y aparentemente quemada que medía unos 100 m^2 (*vid. supra,* § 6.3). Esta capa de arcilla roja para la cremación del difunto debe interpretarse como un rito de origen fenicio que pasó al ritual tartesio en el siglo VII a. C., generalizándose a partir de inicios del siglo VI a. C., cuando sustituye al enterramiento en urna con probable cremación en *ustrina* de uso colectivo, como evidencia la necrópolis de Medellín (Almagro-Gorbea, dir., 2008, 958 s.). El *bustum* era una fosa simple sobre la que se preparaba la pira en la que se colocaba el cadáver para su cremación. Esta fosa era enterrada a continuación, como explica Festo (*s.v. bustum*), que precisa que el lugar donde se quemaba el cuerpo se llamaba *bustum* si después se enterraba en ese sitio, y *ustrina* o *ustrinum* si se le enterraba en otro lugar, normalmente tras recoger los huesos en una urna. Por ello, el *bustum* era el lugar en el que se había realizado la cremación de un cadáver que era enterrado en ese mismo lugar. Esta conclusión la confirma, en primer lugar, su forma, normalmente una fosa alargada recubierta de arcilla quemada; en segundo lugar, sus dimensiones superiores a 1,50 m de largo; y en tercer lugar, la presencia habitual de abundantes restos de carbón, junto a huesos humanos quemados de pequeño tamaño mezclados entre las cenizas.

El examen de los restos permite conocer algunas particularidades de interés del ritual de Pozo Moro. El *bustum* era una fosa longitudinal de 100 a 120 cm de largo por 80 cm de ancho, levemente rehundida en el suelo, que en su origen debió ser de forma rectangular, aunque sus bordes eran imprecisos por estar deformados por la presión de las piedras del relleno del interior del monumento. Estaba orientado aproximadamente de noreste a suroeste, aparentemente sin relación con el orto solar (*vid. infra*, § 8), lo que contrasta con los *busta* posteriores de la necrópolis ibérica establecida en torno al monumento, que están orientados del noroeste al sureste (fig. 4.5 y 4.7).

Tras regularizar el suelo de gredas calcáreo-arcillosas cubiertas de humus, toda la superficie del terreno se cubrió con una capa de arcilla de 3 a 5 cm de espesor que parecía estar intensamente quemada, pues ofrecía un color rojo muy vivo. Esta capa, preparada con cuidado antes del funeral, se distinguía del terreno natural por su color rojizo, pues, probablemente, estaba hecha con tierras arcillosas que habían sufrido la acción del fuego, lo que explicaba su color rojizo por efecto del fuego de la pira en que se cremó el cadáver. Además, en el interior del *bustum* aparecieron restos de huesos humanos cremados, junto a los restos del ajuar, todo muy fragmentado, quemado y mezclado con tierra oscura carbonosa, que llegaba a ofrecer 30 cm de potencia, desde los –40 cm a –70 cm del punto «0».

Los ritos funerarios

Los datos recogidos durante la excavación, comentados al analizar la estratigrafía y el ritual, y los objetos del ajuar permiten reconstruir el funeral. Este debió ser una ceremonia solemne ante toda la sociedad, de gran significado político y religioso. Básicamente, consistiría en vestir y preparar al difunto para su presentación pública y su traslado hasta el lugar dispuesto para la cremación. A continuación, se efectuaría el acto esencial de la cremación del cadáver, seguido de la deposición de los huesos en una urna, seguramente acompañada de ofrendas de bebida y de alimentos para el Más Allá. A estos ritos se asociarían invocaciones, llantos y cánticos y, posiblemente, una comida funeraria entre los familiares y personas presentes en la ceremonia, comida en la que de forma mágica participaría el difunto.

La preparación del difunto se iniciaría una vez constatada su muerte. La primera ceremonia del ritual sería lavar con agua lustral y ungir el cadáver con perfumes para purificarlo, antes de vestirlo y aderezarlo. Como se ha constatado en las necrópolis orientalizantes de Medellín (Almagro-Gorbea, dir., 2008, 976 s.) o de La Angorrilla (Fernández Flores y Rodríguez Azogue 2007, 87), el difunto era vestido con un atuendo «de ceremonia», que era indicativo de su sexo, edad y estatus social, con el que era incinerado en la pira. El personaje de Pozo Moro es de suponer que sería vestido con un *chitón* corto, una prenda de origen oriental, ceñido en la cintura por un suntuoso cinturón tachonado cuyos restos aparecieron en el *bustum*, sobre el que vestiría una túnica cogida por la fíbula que formaría parte de su atuendo personal, pero no hay información sobre el calzado que pudiera llevar. También estaría adornado con sus joyas de plata y quizás con un torques y con brazaletes de bronce, cuyos posibles restos aparecieron entre las tierras del *bustum*. Es interesante que en la necrópolis de Medellín el vestido de los hombres también consistía, al parecer, en una túnica corta con faldellín ceñida por un cinturón, prenda bien documentada en la fase II de esa necrópolis, en la que también se ha constatado el uso de una túnica sujetada por una fíbula, seguramente dispuesta sobre el vestido anterior, un atuendo característico del mundo orientalizante que se solía completar igualmente con algún objeto de adorno personal (Almagro-Gorbea, dir., 2008, 977).

Tras lavar el cadáver con agua lustral y ungirlo con aceite perfumado para purificarlo, como describe la *Ilíada* (XXIV, 582), sería vestido y aderezado con sus objetos más personales citados. De esta forma, sería expuesto solemnemente (*próthesis*) sobre su lecho o *kliné*, que probablemente cubriría un tapiz como el representado en el suelo de la tumba 2 de la zona I de la necrópolis de Galera, en Granada (Almagro-Gorbea 2008a), sobre el que, precisamente, se colocó la urna cineraria (Cabré y Motos 1920, 19). En Oriente existía la tradición de exponer el cadáver durante 3 días (*KTU* 1.111; Del Olmo 1992, 134 s.), y también en Grecia la *prothesis* duraba de 1 a 3 días (Tucid. II, 34; Kurtz y Boardman 1971, 177), aunque, según Homero (*Il.*, 24,784 s.), el duelo de Héctor duró hasta el décimo día. Seguidamente, se procedería a su traslado en procesión (*ekphorá*) hasta el lugar de enterramiento, bien a hombros de los familiares más allegados del clan gentilicio o quizás sobre un carro. No se puede saber desde dónde ni cómo se realizaría el traslado, que pudo ser desde su morada, que pudo estar situada en su *fundus* en Pozo Moro, sin excluir que estuviera en Chinchilla, la antigua *Saltigi* (*TIR* J-30, 288 s.), que sería el centro político del territorio, lo que pudo suponer una larga procesión fúnebre acompañado de familiares y deudos hasta llegar a Pozo Moro. También es probable que todo el funeral estuviera acompañado de lamentaciones, costumbre característica de Oriente y de diversas culturas del Mediterráneo en la Antigüedad (Archi 2016, 41 s.), como confirman los crótalos hallados en las necrópolis púnicas de Ibiza (Vives y Escudero 1917, lám. 17,1-2), Villaricos (Astruc 1951, lám. 45,5) y Medellín (Almagro-Gorbea, dir., 2008, 558). Además, su posible aunque lejana ascendencia de los Campos de Urnas permite conjeturar que en el funeral se recitaran cánticos de alabanza que relatarían sus gestas, como era habitual entre los celtas (Almagro-Gorbea 2018a, 36 s., 71 s.).

Llegados al lugar dispuesto para el *bustum*, se colocaría el difunto sobre la pira con todo su atuendo acompañado del ajuar funerario y se procedería a efectuar el rito de cremación. Esta era la fase esencial del funeral, gracias al cual el personaje enterrado adquiría una naturaleza heroica, de carácter divino, y desde el Más Allá podía proteger a su estirpe y a su pueblo. No hay testimonios de cómo se pudo disponer la pira para la cremación del cadáver, pero las escasas evidencias recogidas en la excavación completadas por datos proporcionados por los *busta* de la necrópolis de Medellín permiten suponer que la pira se debió disponer directamente sobre el *bustum* excavado en tierra. Estaría organizada sobre grandes troncos o gruesas ramas probablemente de encina, *Quercus ilex,* dispuestos longitudinalmente en paralelo sobre el suelo del *bustum*, sobre los que se dispondría el resto de la pira, que también contendría ramas de sabina o *Iuniperus phoenicea* y de otros matorrales olorosos cuyo mayor poder calorífico facilitaría la combustión. Servio diferencia entre *pyra* y *rogus* (*ad. Verg. Aen*. XI, 185: *Pyra est lignorum congeries; rogus, cum iam ardere coeperit, dicitur*, «pira es el montón de leña; se llama *rogus* cuando ya empieza a arder»). Sobre la pira se colocaría al difunto vestido con sus ropas y alhajas, probablemente sobre un tapiz oriental, como el representado en una tumba de la necrópolis de Galera, en Granada (Almagro-Gorbea 2008a), que debió pertenecer a un personaje probablemente de carácter regio, quizás el fundador de la necrópolis de *Tutugi* a juzgar por el lugar que ocupa su tumba, pues esta tradición oriental de emplear tapices como lecho también la atestiguan la tumba del rey frigio Midas (Young 1981, 7-9, 100 s., 189-190) y la del rey persa Ciro (Arr. *An*. VI, 29,5-6). Sin embargo, la excavación de Pozo Moro no ha permitido identificar ningún resto seguro de *diphros* o lecho fúnebre en la pira para colocar el cuerpo del difunto, como se atestiguan en Medellín (Almagro-Gorbea, dir., 2008, 542 s., 969), como tampoco hay ningún indicio seguro de uso de un carro fúnebre para el traslado del cadáver, elemento constatado en Medellín y en otros lugares de la Península Ibérica (*ibid*.), conforme a una tradición bien conocida en otros puntos del Mediterráneo (Andronicos 1968).

El paso siguiente en estas complejas ceremonias rituales sería encender la pira funeraria, lo que se debería hacer con brasas del hogar doméstico, engendrador y fundador de la estirpe del grupo gentilicio (Brelich 1958, 141 s., 150 s.), quien, como antepasado divinizado, aglutinaba y daba protección a sus descendientes y otorgaba el derecho de posesión sobre la casa, la tierra y, en su caso, sobre el reino (*id*. 1976, 101), por lo que el hogar era la sede de los *Manes* o antepasados que protegían la casa, según documenta la tradición clásica (Fustel de Coulanges 1866, 16 s.; Almagro-Gorbea y Lorrio 2011, 44 y 60 s.). El encendido de la pira lo efectuaría quien fuera el heredero y nuevo cabeza del clan familiar, probablemente su hijo mayor, que actuaría como sacerdote. El fuego de la pira debió durar horas, quizás más de un día, y alcanzaría una elevada temperatura, que se ha supuesto entre los 850º y los 950º (Reverte 1985, 278), aunque las cremaciones de las necrópolis de la Edad del Hierro en el Noreste indican temperaturas inferiores, entre 500º y 800º (Rafel *et al*. 2012, 32). Tras extinguirse la pira, una vez quemado el cadáver y apagado el fuego, cuando el *bustum* probablemente todavía estaba humeante, quizás se realizaron ritos de ofrendas y de libación de vino sobre las ascuas, como refiere Homero (*Il*., 24, 791).

Seguidamente, los huesos del difunto, al menos los más visibles, serían recogidos por los parientes más cercanos (*Il*., 24, 793-796; Virg. *Aen*., VI, 226-228; Tibull. I, 3,6, III, 2,10; Suet.

Aug. 100), quienes quizás los podrían lavar antes de envolverlos en un paño y colocarlos para su conservación en una *urna* (Ovid, *Ann*. III.9.39; *feralis urna*; Tact. *Ann*. III, 1), probablemente lujosa. Las cenizas y los restos quemados del ajuar, prácticamente irreconocibles, quedarían depositados sin orden en el fondo del *bustum* entre las cenizas y tierras quemadas de la pira, como ocurre en la necrópolis de Medellín, aunque en Pozo Moro no se ha constatado la deposición posterior de ningún plato de ofrenda ni de ningún otro objeto. Sin embargo, es posible que junto a la urna con los huesos del muerto se dispusiera la panoplia de guerrero del difunto en la cámara que tuviera el monumento, ya que no ha aparecido ningún resto de armamento en el *bustum*. En todo caso, aunque se desconoce dónde se pudo depositar la urna cineraria de acuerdo con el rito característico de la necrópolis ibérica de Pozo Moro surgida en torno al monumento de sillares, parece lógico suponer que se depositara en una cámara del monumento turriforme, posibilidad que no pasa de ser una hipótesis (*vid*. *infra*, § 10.3). Por último, una vez recogidos los huesos del difunto se procedería a enterrar el *bustum* cuando todavía ardía el fuego de la pira y, de forma paralela, se debió alzar justo encima el monumento de sillares, que habría sido previamente labrado y que debía estar preparado en las proximidades para que se alzara sobre la tumba como *nefesh* o *sema* del difunto, del que era un testimonio mágico, pues en él se supondría que pervivía su espíritu. La inmediatez de este trabajo la confirma la adherencia a la base de los sillares de la tierra carbonosa del *bustum* e incluso de la preparación de arcilla roja (fig. 6.6A-B). Esa misma inmediatez se ha constatado en el ritual de Medellín, donde en ocasiones se conservaban los troncos carbonizados sin consumirse totalmente, como en los *busta* 70/3A, 70/9 o 70/20, y donde las hiladas inferiores de guijarros del encachado o túmulo superpuesto aparecían estalladas por efecto del calor, como en el encachado 70/En3 (Almagro-Gorbea, dir., 2008, 978).

En Pozo Moro no han aparecido testimonios del *kispum* o banquete fúnebre oriental (Tsukimoto 1985; Durand 2012) o del *perideipnon* de los funerales griegos (Kurtz y Boardman 1971, 146), en el que se suponía que participaba míticamente el difunto junto a los asistentes al funeral, como tampoco han aparecido en torno al monumento restos de *silicernia* ni ritos de ofrenda posteriores ni tampoco hay ninguna evidencia de un *bothros* para el culto funerario, probablemente por no haberse conservado. Por ello, aunque el banquete pudiera haberse realizado *in situ*, la ausencia de indicios también permite suponer que se pudo celebrar en la morada del difunto, como vemos en la *Ilíada* (XXIV, 804).

En cualquier caso, la continuidad del recuerdo del monarca heroizado enterrado en el monumento de Pozo Moro la evidencia la necrópolis surgida en su entorno, en la que se enterrarían personajes emparentados con su mítico antepasado heroizado (Alcalá-Zamora 2003; *vid*. *supra*, § 4.4), hecho que ya se observa en necrópolis tartesias, como el túmulo A de Setefilla o el de Las Cumbres, en el Castillo de Doña Blanca en Cádiz, que documentan la heroización de grandes personajes que caracterizará la monarquía sacra tartésica (Ruiz Mata y Pérez Pérez 1989).

Sin embargo, las relaciones del monumento de Pozo Moro con el mundo arameo y fenicio-cananeo permiten pensar que la tradición del banquete funerario estaría influida por el ritual funerario de origen mesopotámico conocido como *kispum,* propio de la cultura sirio-cananea desde la Edad del Bronce, documentado desde Mari y Ebla a Ugarit y Alepo y en las poblaciones amorritas y sirio-arameas (Durand 2012; Herrmann y Schloen, eds. 2014, *passim*). El rito del *kispum* consistía en un banquete funerario ritual realizado originalmente por reyes en honor de sus antepasados, en el que se consumía carne de cordero y ternera, leche y cerveza, tal como atestiguan las listas de ofrendas de la documentación palacial, pero también se celebraba a nivel familiar. En este ritual se sacrificaban u ofrecían a *El*/*Dagán* el *pgr*, los restos mortales del cadáver del difunto (Del Olmo 1996, 82 s.; López Pardo 2006, 165 s.), que de este modo pasaba a formar parte de los *rapha* o muertos ancestrales, rito en el que participaba *špš pgr,* la diosa «*Shepesh* del muerto» (*KTU* 1.102; Del Olmo 1992, 46; López Pardo 2006, 166), divinidad que puede identificarse con la Diosa de Pozo Moro representada en el friso del lado occidental (*vid. infra*, § 14A).

En conclusión, el rito funerario atestiguado en el monumento de Pozo Moro documenta un ritual complejo y elaborado, cuyo origen parece rastrearse en la etapa final del mundo tartesio orientalizante del siglo VII y VI a. C., con claros antecedentes fenicios y cananeos (Almagro–Gorbea, dir., 2008, 976 s., 982 s.; *vid. infra*, § 14C). Era un rito comparable al de otras culturas mediterráneas de la Antigüedad, como el mundo griego (Andronikos 1968; Kurtz y Boardman 1985, 53 s., 201 s.) o el púnico (Benichou-Safar 1982), sin excluir un posible origen en el área sirio-fenicia (*vid. infra*, § 14C), ritual que constituye el procedente del practicado en el mundo ibérico (Moneo 2003, 402 s.).

7.10. Caracterización de los objetos metálicos del ajuar

Ignacio Montero Ruiz

El estudio de la composición de los fragmentos metálicos aparecidos en el *bustum* hallado bajo el monumento de Pozo Moro se ha realizado con el espectrómetro de fluorescencia de rayos X modelo INNOV-X del Museo Arqueológico Nacional. Se han realizado 50 análisis (cuadro adjunto), que han permitido obtener prácticamente una visión de todos los objetos que conformaban el ajuar metálico, tanto los objetos de plata como los de bronce (*vid. supra*, § 7.2 y 7.3).

El equipamiento cuenta con tubo de rayos X y ánodo de plata, y las condiciones de trabajo son de 35kV y 20μA. Los tiempos de adquisición se fijaron en 40 s para los metales de base cobre y 60 s en los objetos de plata y los valores cuantitativos fueron calculados a partir de una calibración validada con patrones certificados. Los análisis se expresan en la tabla adjunta como porcentaje en peso (%) de cada uno de los elementos cuantificados (ND = no detectado). En el caso de la plata (Ag) y antimonio (Sb) el límite de detección es 0,15 %, para el resto de elementos se sitúa en el 0,02 %. Los márgenes de error en las medidas son: < 0,5 % del valor para el cobre; < 2 % para contenidos superiores al 5 % en cualquier otro elemento; < 40 % en los contenidos inferiores al 1 % de los elementos detectados. En la tabla no se incorpora el Ni y el Zn porque no ha sido detectado en ninguno de los análisis. Más detalles sobre los patrones usados para la calibración y la comparación de resultados con distintos espectrómetros se encuentra en Rovira Llorens y Montero Ruiz (2018).

El material presenta un estado de conservación diverso, con piezas mineralizadas. Aquellas en las que no ha sido posible analizar una superficie limpia de metal van identificadas con una «P» al final del número de análisis. Las limpiezas de pátina se realizaron con abrasivos de carburo de silicio, aunque en bastantes casos es posible que quedaran restos de pátina que distorsionan parcialmente los resultados obtenidos.

Los resultados obtenidos identifican 3 metales o aleaciones. Por un lado, aparecen 9 fragmentos de objetos de plata (PA28920 a PA29828) con unas características similares en la mayoría de ellas. Si normalizamos los resultados sin contar los restos de bromo característicos de la corrosión de la plata y cuyos valores pueden ser variables según el mejor o peor estado de conservación, se trata de plata de elevada pureza (>95 % Ag) con bajos contenidos de cobre (< 1 %), impurezas de bismuto y ausencia de oro. Aunque se trata de plata copelada, los niveles de plomo son

N.º Análisis	Objeto	N.º Inv.	Inv. N.º MAN	Fe	Cu	As	Ag	Sn	Sb	Au	Pb	Bi	Br
PA28920	Cadenilla	1	1979/104/1973/385	0,72	0,53	ND	89,2	ND	ND	ND	ND	0,19	9,38
PA28921	Alambre torsionado	2	1979/104/1973/382	0,5	1,58	ND	75,3	ND	ND	ND	ND	0,58	22,0
PA28922	Anillita rota	3a	1979/104/1973/383	0,44	0,52	ND	95,3	ND	ND	ND	ND	ND	3,75
PA28923	Anillita en espiral	3b	1979/104/1973/383	0,51	0,32	ND	96,1	ND	ND	ND	ND	ND	3,06
PA28926	Borde de vaso	4	1979/104/1973/384a	0,54	0,28	ND	92,5	ND	ND	ND	ND	0,1	6,51
PA28925	Frag. laminar	5a	1979/104/1973/384	0,18	0,64	ND	94,1	ND	ND	ND	0,13	0,22	4,78
PA28927	Lámina de reborde doblado	5b	1979/104/1973/384	0,41	0,34	ND	88,5	0,52	ND	ND	ND	0,2	10,1
PA28924	Gota	5c	1979/104/1973/384	0,28	0,58	ND	92,2	ND	ND	ND	0,1	0,2	6,67
PA28928	Frag. de lámina	6	1979/104/1973/368	0,72	0,43	ND	86,0	ND	ND	ND	ND	0,23	12,6
PA28911	Asa de oinochoe	7	1979/104 /1973/403	1,86	72,4	ND	ND	10,2	ND	ND	15,3	0,32	ND
PA28929	Frag. de vaso	8	1979/104/1973/378	0,16	85,4	0,3	0,48	13,3	ND	ND	0,16	ND	0,21
PA28944	Broche de cinturón (chapa)	10	1979/104/1973/381a	0,42	86,7	ND	0,24	11,8	ND	0,72	0,15	ND	ND
PA28944B	Broche de cinturón (clavo)	10	1979/104/1973/381a	1,45	84,2	ND	3,1	7,45	ND	3,05	0,73	ND	ND
PA28945	Clavo hemisférico	11	1979/104/1973/381b	1,57	92,6	0,14	0,48	5,13	ND	ND	0,1	ND	ND
PA28930P	Clavo hemisférico	12	1979/104/1973/378a	1,94	93,7	ND	1,15	2,47	ND	0,31	0,41	ND	ND
PA28959	Clavito-grapa	14.1a	1979/104/1973/372	0,72	91,1	0,08	ND	7,46	ND	ND	0,69	ND	ND
PA28960	Clavito-grapa	14.1b	1979/104/1973/372	0,83	85,7	0,09	1	12,2	ND	ND	0,12	ND	ND
PA28961	Clavito-grapa	14.1c	1979/104/1973/372	0,49	89,2	0,06	0,96	9,19	ND	ND	0,08	ND	ND
PA28962	Clavito-grapa	14.1d	1979/104/1973/372	0,43	89,2	0,07	0,22	9,98	ND	ND	0,14	ND	ND
PA28963	Clavito-grapa	14.1e	1979/104/1973/372	0,2	80,2	0,05	0,33	19,2	ND	ND	0,03	ND	ND
PA28958	Clavito-grapa	14.3	1979/104/1973/370	3,1	84,7	ND	ND	12,0	ND	ND	0,18	ND	ND
PA28932A	Cinta	15.1	1979/104/1973/380a	0,11	86,1	0,05	ND	13,7	ND	ND	0,04	ND	ND
PA28932B	Cinta	15.2	1979/104/1973/380b	0,15	84,9	0,07	0,4	14,4	ND	ND	0,07	ND	ND
PA28932C	Cinta	15.3	1979/104/1973/380d	0,8	96,3	0,12	0,32	2,41	ND	ND	0,05	ND	ND
PA28937	Roblón (cono)	16.1	1979/104/1973/374	ND	65,6	0,43	0,24	8,22	ND	ND	25,5	ND	ND
PA28937B	Roblón (vástago)	16.1	1979/104/1973/374	0,9	89,5	ND	0,22	2,95	0,21	ND	6,25	ND	ND
PA28936	Roblón	16.2	1979/104/1973/373	0,24	87,8	ND	ND	8,64	ND	ND	3,31	ND	ND
PA28939	Roblón (vástago)	16.3	1979/104/1973/376	0,08	79,6	ND	0,2	8,5	0,29	ND	11,4	ND	ND
PA28939B	Roblón (chapa)	16.3	1979/104/1973/376	0,17	79,0	ND	0,41	9,59	ND	ND	10,8	ND	ND
PA28938	Roblón (cono)	16.4	1979/104/1973/375	0,27	84,5	ND	ND	6,34	ND	ND	8,92	ND	ND
PA28938B	Roblón (vástago)	16,4	1979/104/1973/375	0,59	95,4	ND	ND	1,75	ND	ND	2,28	ND	ND
PA28934	Torques (remate)	17.1	1979/104/1973/377a	1,35	73,0	ND	0,63	4,19	ND	ND	20,8	ND	ND
PA28935	Vástago doblado	17.2	1979/104/1973/377b	0,29	83,9	ND	0,33	7,73	ND	ND	7,72	ND	ND
PA28953P	Vástago	18.1	1979/104/1973/399b	1,09	84,9	0,05	ND	13,9	ND	ND	0,14	ND	ND
PA28946	Frag. de brazalete	18.3-6	1979/104/1973/381c-f	0,3	91,6	ND	ND	8,03	ND	ND	0,07	ND	ND
PA28942	Barrita deformada	18.7	1979/104/1973/386a	0,25	92,2	0,1	ND	7,4	ND	ND	0,09	ND	ND
PA28950	Frag. de brazalete	19.1	1979/104/1973/394b	0,33	91,1	0,14	ND	8,31	ND	ND	0,09	ND	ND
PA28943	Frag. de brazalete	19,5	1979/104/1973/386d	0,3	93,1	ND	ND	6,45	ND	ND	0,13	ND	ND
PA28931P	Varilla rectangular	19.7	1979/104/1973/378c+d	0,41	94,2	0,08	0,31	4,92	ND	ND	0,05	ND	ND
PA28952P	Fíbula (resorte bilateral)	21.1	1979/104/1973/398a	25,4	69,2	ND	ND	5,47	ND	ND	ND	ND	ND
PA28956P	Posible pie de fíbula	21.2	1979/104/1973/398b	1,09	87,3	ND	ND	11,5	ND	ND	0,17	ND	ND
PA28955P	Vástago en codo (¿fíbula?)	21.3	1979/104/1973/399d	0,75	91,9	0,1	ND	7,18	ND	ND	0,06	ND	ND
PA28957P	Posible puente de fíbula	21.4	1979/104/1973/399b	0,47	88,1	ND	ND	11,2	ND	ND	0,18	ND	ND
PA28949	Clavija	22	1979/104/1973/394a	0,28	97,1	ND	ND	2,52	ND	ND	0,05	ND	ND
PA28954	Clavija	23	1979/104/1973/397a	0,63	96,0	ND	ND	3,26	ND	ND	0,14	ND	ND
PA28947	Pernio	24.1	1979/104/1973/395a	0,73	93,9	ND	ND	0,46	ND	ND	4,95	ND	ND
PA28951	Frag. de pernio	24,3	1979/104/1973/394d-2	2,86	87,5	ND	ND	9,54	ND	ND	0,1	ND	ND
PA28948	Bolita fundida	25.1	1979/104/1973/395b	0,85	95,9	ND	ND	3,2	ND	ND	0,05	ND	ND
PA28940	Bolita fundida	25,2	1979/104/1973/386g	1,24	93,4	0,1	0,26	4,95	ND	ND	0,08	ND	ND
PA28941	Bolita fundida	25,5	1979/104/1973/386i	0,95	88,8	ND	ND	10,2	ND	ND	0,07	ND	ND

Figura 7.22. Análisis de composición de los objetos metálicos del ajuar (valores expresados en % en peso).

en su mayoría inferiores al límite de detección (0.02 %). Estos rasgos sugieren que el proceso de copelación fue muy exhaustivo como se identifica en algunos de los objetos fenicios antiguos.

La ausencia de oro parece descartar el empleo de los minerales jarosíticos de la Faja Pirítica de Huelva y apuntan al empleo de galenas argentíferas. En estos momentos las galenas explotadas podrían proceder o de la costa de Murcia (Cartagena y Mazarrón) o de Ibiza, ya que no hay constancia de extracción de plata de otros recursos, como las minas de Linares y Gádor, orientadas exclusivamente a la obtención de plomo (Murillo-Barroso *et al*. 2016).

En los metales de base cobre podemos distinguir las aleaciones de bronce binarias (Cu+Sn) que son mayoritarias, y los bronces plomados (> 2 % Pb). Las impurezas del metal señalan algunas diferencias. Aunque el níquel está ausente en todos los metales, en los bronces plomados lo más característico es la ausencia también de arsénico, aunque en dos ocasiones se detecta antimonio, elemento no detectado en los bronces binarios que suelen llevar pequeñas cantidades de arsénico. En ambos conjuntos de bronces, proporciones de plata de hasta el 1 % aparecen con regularidad. La asociación natural de la plata en el mineral de cobre puede ser una explicación para algunos de estos casos, pero nos plantean dudas en otros, especialmente cuando los valores son más altos. Esta duda viene de la identificación de oro en tres de los análisis relacionados con diferentes elementos del broche de cinturón (PA28930, clavo hemisférico, y PA28944 y PA28944B, chapa y remate del clavo del fragmento de broche). Esta pieza parece ser un bronce que lleva plata dorada en parte de su superficie. Los valores de oro y plata no ofrecen duda, especialmente en el remate del clavo y también, aunque peor registrado, en el fragmento de placa. La ausencia de mercurio sugiere un dorado por interdifusión térmica. Un caso similar fue estudiado en los materiales del Ustrinum 11/126 de la necrópolis ibérica de Los Castellones de Céal, Hinojares, Jaén (Chapa *et al*. 1995). Aunque estos materiales son de cronología posterior, reproducen un sistema decorativo similar con combinación de algunos elementos plateados y otros de plata dorada, que se mantiene en uso en la región. En Pozo Moro podríamos considerar plateados los dos clavitos-grapa PA28960 y PA28961 del broche de cinturón, y presentan más dudas y requerirían un estudio más detallado con microscopia electrónica de barrido los fragmentos PA28945, clavo hemisférico, también del broche, además de PA28929, lámina de vaso, y PA28934, remate de torques.

Para terminar las valoraciones generales, es necesario comentar el caso del asa del *oinochoe* en forma de *kouros* (PA28911), hecha con un bronce plomado como corresponde a una pieza de fundición, pero que se separa de todo el conjunto por la identificación de cantidades significativas de bismuto. La detección de este elemento es muy poco frecuente en los metales prehistóricos y protohistóricos de la Península Ibérica. Su presencia se identifica, no obstante, en bronces del área etrusca (Craddock 1977; Jurgeit 1999; Graells y Montero 2024), lo que apoyaría la procedencia tipológica de la jarra en el territorio de Vulci o de la Etruria tirrénica.

En cuanto a los posibles fragmentos de una fíbula, el análisis PA28952 de un resorte bilateral presenta una elevada contaminación de hierro que distorsiona las proporciones, pero podría corresponder con el fragmento PA28955, mientras que los dos fragmentos PA28956, vástago con remate, y PA28957, vástago, podrían ser de la misma pieza al coincidir las proporciones de estaño (en torno a 11,5 % Sn) y las impurezas de plomo (en torno a 0.17 % Pb).

8. LA ORIENTACIÓN ASTRONÓMICA

Martín Almagro-Gorbea, Antón Bouzas Sierra y Daniel Iborra Pellín

8.1. Introducción e hipótesis de trabajo

El monumento de Pozo Moro es una construcción hecha con sillares pseudoisónomos y planificada con una unidad de medida y un trazado geométrico que evidencian la calidad de esta construcción arquitectónica. Además, era un monumento simbólico de carácter sagrado, por lo que debió estar cuidadosamente orientado para ser acorde con el *Kósmos* u «orden» del universo, concebido como *omphalós* o centro del mundo por ser morada de la divinidad. Por estos motivos, el monumento debía tener una orientación astronómica de carácter simbólico, como otros monumentos similares de la Antigüedad (Ruggles, ed. 2014).

Diversos estudios en estos últimos años documentan orientaciones astronómicas en la cultura ibérica (Esteban 2002; Esteban y Benítez de Lugo, 2016), hecho bien atestiguado en el mundo celta (Almagro-Gorbea y Gran Aymerich 1991; Pérez Gutiérrez 2009; *id*. 2010; etc.), lo que refuerza la hipótesis de que el monumento de Pozo Moro estaría orientado e, incluso, se ha supuesto una orientación hacia el orto del sol del día de su construcción por motivos rituales (López Pardo 2006, 211 s.). Además, trabajos recientes en templos y cuevas-santuario ibéricos muestran que no solo estaban orientados al Sol, sino hacia puntos especiales del planeta Venus, hecho que atestiguaría una asociación mítica, como en otras culturas mediterráneas de la Antigüedad, como la fenicia, la etrusca o la púnica (Nigro 2010; Iborra 2015; Esteban e Iborra 2016; Iborra 2024). En esta línea, se han señalado patrones de orientación hacia los venusticios en las necrópolis de El Cigarralejo, en Mula, Murcia, y en la de La Osera, en Chamartín, Ávila (Baquedano y Martín 2009). Igualmente, desde el Periodo Orientalizante existían edificios cultuales en el Sur de Hispania con una orientación recurrente con preferencia por la línea acimutal 55º/235º, que coincidía con el orto máximo norte y el ocaso máximo sur del planeta Venus (Esteban y Escacena 2013) y esa misma orientación al planeta Venus ofrecen santuarios con altares taurodérmicos que se han relacionado con el culto a *Astart* y a *Baal*, como los de El Carambolo, Caura o El Oral de San Fulgencio (Esteban y Escacena 2013) y otras estructuras similares aparecidas en yacimientos ibéricos (Esteban 2013; Iborra 2021; *id*. 2022; *id*. 2024; Ocharan e Iborra 2022).

Este contexto plantea la hipótesis de que el monumento de Pozo Moro debió tener una orientación astronómica significativa, más aún si se tiene en cuenta el carácter astral de la «Diosa de Pozo Moro» (*vid*. *infra*, § 14A) y la forma de piel de toro o *býrsa* de su *témenos* (*vid*. *supra*, § 6.5, *et infra*, §, 18.2).

8.2. Metodología y límites

El análisis de la orientación astronómica del monumento de Pozo Moro ha partido de una doble hipótesis:

1) El monumento de Pozo Moro debía estar orientado astronómicamente a juzgar por su carácter sacro y por la calidad de la construcción.
2) El monumento de Pozo Moro pudo estar orientado hacia el orto del sol del día de su construcción, pero también pudo estarlo hacia algún elemento topográfico del lugar o hacia alguna fecha astronómica significativa, como otras construcciones ibéricas y de otros ámbitos culturales de la Antigüedad, en los que este tipo de orientación era habitual.

Estas hipótesis se han contrastado con los datos que a continuación se recogen:

1) El monumento de Pozo Moro era de planta cuadrada, por lo que en su centro se cruzan cuatro ejes teóricos (fig. 8.1). Dos ejes, uno longitudinal y otro transversal, corresponden a los lados, mientras que otros dos, a 45º de los anteriores, corresponden a los ángulos o esquinas del monumento.
2) El cruce de dichos ejes (fig. 8.1) corresponde a una latitud norte Ǿ = 38º49’14.4’’ (38.820673N) y a una longitud oeste del Meridiano Internacional o de Greenwich, l = 1º39’43.6’’ (-1.662123).
3) La orientación del Norte Magnético permite calcular la orientación del Norte Geográfico, con una precisión de ± 30’, al conocer la declinación magnética del lugar en 1971, según datos proporcionados por el Instituto Geográfico Nacional de España (IGNE) y la *National Oceanic and Atmospheric Administration* (NOAA) de Estados Unidos (www.noaa.gov, consultada el 29 de enero de 2025). La corrección de la declinación es de 6º 3’ oeste, por tanto, –6,05º.
4) La multiplicidad de ejes señalada debe considerarse teórica, pues el eje principal del monumento de Pozo Moro debió ser el eje transversal noroeste-sureste, ya que en esa dirección se sitúa la entrada al *témenos* (fig. 8.2) y hacia ella se orienta el friso de la hilada 6 con la «Diosa de Pozo Moro» (fig. 14A.1A), sustentada por los leones de esquina de la hilada 4 (*vid. infra*, § 14.A y 16.4). Este eje, que teóricamente sería el utilizado para el trazado y la ejecución del monumento, está orientado a 106,5º ± 1º al SE y a 286,5º ± 1º al NO, una vez tenida en cuenta la corrección de la declinación magnética y el ángulo de convergencia, ω = 1,86º (fig. 8.2).
5) El monumento de Pozo Moro se considera, a efectos de precisar las variaciones astronómicas temporales, construido en el 500 a. C., con un error de ± 5 años (*vid. supra*, § 7.8).
6) En la orientación del monumento de Pozo Moro se debe tener presente la posibilidad de ± 1º como margen de error, asumible por la imprecisión que evidencian las orientaciones astronómicas de monumentos arqueológicos (Rugless 1984, 306; Almagro-Gorbea, Armentia *et al*. 1991, 280), a causa de diversos factores:
   a) Posible error en el trazado originario. No determinable.
   b) Error o imprecisión en el cálculo de la topografía del terreno del monumento de Pozo Moro, considerado de ± 1º (Hoyle 1977, fig. 4.1-2).
   c) Deformación producida a lo largo del tiempo por la presión de las tierras y por otras causas, pues la base del monumento ofrecía deformaciones de más de 10 cm atribuibles

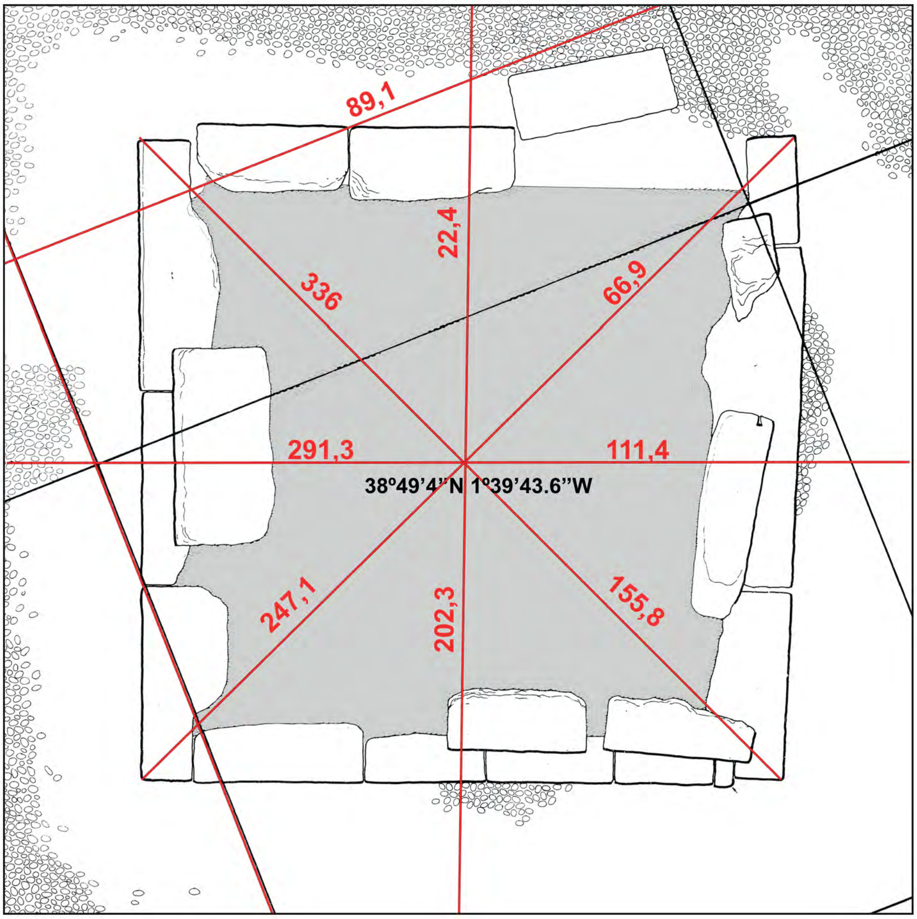


Figura 8.1. Ejes principales del monumento de Pozo Moro según el plano de la excavación (según A. Bouzas).

a la posible destrucción del monumento por un seísmo (*vid. supra*, § 5.3). No determinables.

d) Errores por fenómenos ópticos de refracción y paralaje (Thom 1971, 28 s., 34). No determinables.
e) El límite de precisión del ojo humano, elemento óptico utilizado en la Antigüedad. La agudeza visual estándar se considera de un ángulo de ± 1’ (Abram 1985, 146).
f) Diferencias entre el momento en que inicia su aparición o su desaparición el disco solar y el momento final en que todo el disco ha aparecido o desaparecido, tanto en el orto como en el ocaso, ya que el diámetro del disco solar, como el de la luna, equivalen aproximadamente a 0,5º (Petri 1978, 187). Por motivos rituales y culturales, teóricamente parece más adecuado considerar el momento de aparición del primer rayo del sol.
g) Circunstancias desconocidas que pudieran haber modificado la topografía originaria. No determinables.

Si se corrige la declinación del norte magnético, la orientación del eje principal de Pozo Moro apunta a un acimut de 286,5º ± 1º hacia el noroeste, con una altura del horizonte de 1º ± 0,2º en ese acimut, mientras que la orientación contraria hacia el sureste es de 106,5º ± 1º, donde el horizonte queda a unos 2,1º ± 0,2º de altura. La declinación correspondiente a estas medidas,

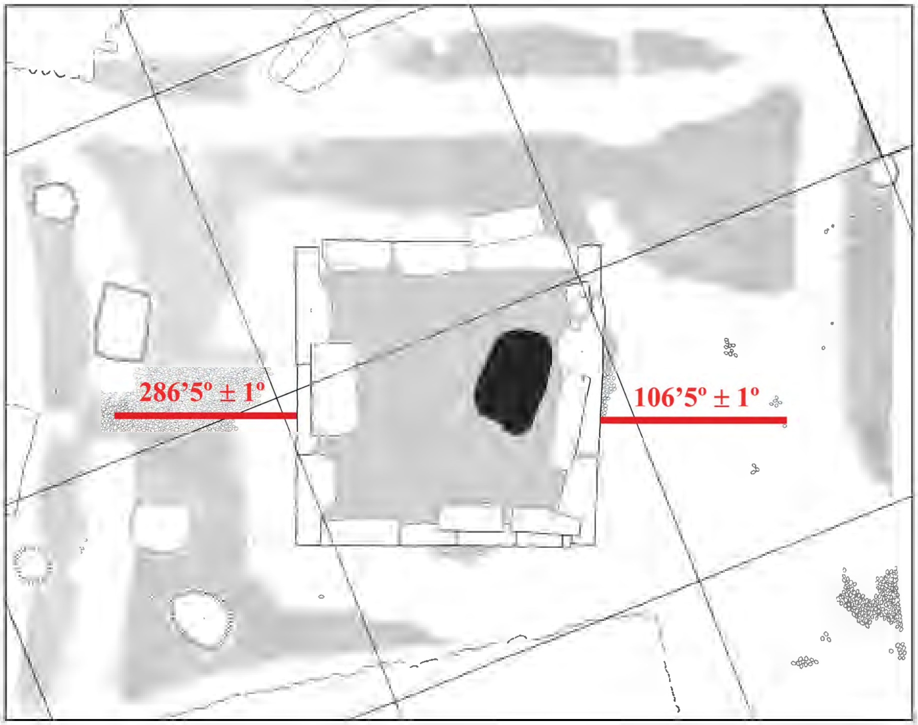


Figura 8.2. Eje del monumento de Pozo Moro según su orientación al NG (según D. Iborra).

por tanto, suponen unos +13,5º ± 1º al noroeste y unos –12º ± 1º al sureste en la actualidad. Sin embargo, es preciso considerar un error relativo mínimo de ± 1º por las circunstancias señaladas, entre ellas, la probable destrucción del monumento por un terremoto (*vid. supra*, § 5.3).

Para determinar la orientación de Pozo Moro respecto al paisaje y a los ciclos astronómicos también hay que tener en cuenta la imposibilidad en la actualidad de tomar mediciones *in situ* al haberse retirado los sillares del basamento en 1974 para su restauración y montaje en el Museo Arqueológico Nacional (*vid. supra*, § 3.3), por lo que ya no están en su emplazamiento original. La orientación del monumento quedó documentada en el plano de la excavación (fig. 5.1), basado en el plano topográfico del yacimiento realizado en la campaña de prospección de Pozo Moro en abril del año 1971 (*vid. supra*, § 3.3), con las cuadrículas orientadas al NM (fig. 8.1), plano en el que se situó el monumento y los demás hallazgos. Sin embargo, se ha analizado si dicho plano estaba orientado al norte magnético o hacia el geográfico, pues el plano conservado no lo indica. Si se utilizó el norte magnético, se debe corregir la declinación -6,05º, por lo que la orientación real del monumento respecto a los astros sería de unos 6º hacia el oeste de lo que figura en el plano, lo que podría suponer variaciones significativas.

Para determinar si el norte utilizado en la cuadrícula es el magnético o el geográfico se ha contrastado la orientación de los planos de la excavación basados en el levantamiento topográfico realizado en abril de 1971 con fotografías aéreas de la excavación y con ortofotos del yacimiento del Vuelo Interministerial de 1971 (www.ign.es, consultada el 24 de mayo de 2025), en el que se observa el área de excavación del yacimiento, pues ofrece otro tono por estar sin cultivar (fig. 8.3). Al superponerse en la ortofoto la orientación que ofrece el plano (cuadro azul) y la que ofrece su corrección al norte astronómico (cuadro rojo), se observa que, aunque ninguno de los dos cuadros coincide totalmente con el área oscura excavada, resulta evidente que los lados sur y este del cuadro rojo con el norte corregido coinciden mejor con la zona de la excavación.

La fotografía aérea tomada en 1971 muestra que sus límites norte y sur no presentan acumulaciones de tierras de excavación, frente a los extremos este y oeste, acumulación de tierra que también se observa en la esquina noroeste de la ortofoto del Vuelo Interministerial (fig. 8.3), en la que ya no aparece la caseta de obras utilizada en la excavación (fig. 2.3A y 3.11A), hecho que, sumado a las irregularidades y al desnivel del terreno en toda el área de excavación, confirma que el norte referido en la planimetría de la excavación es el magnético, lo que exige corregir la declinación para estudiar los posibles eventos astronómicos relacionados con la orientación del monumento de Pozo Moro hacia el año 500 a. C. Igualmente, el plano publicado del *témenos* con los sillares *in situ* (Almagro-Gorbea 1983, fig. 6; *vid. supra*, fig. 5.1), aunque no indica expresamente el norte, documenta las cuadrículas de la excavación, lo que permite orientar el monumento en relación a los puntos cardinales, por lo que, al corregir la declinación magnética, se obtiene la orientación correcta de su eje principal (fig. 8.2), que se considera, como se ha señalado, el eje noroeste-sureste. Para asegurar la máxima precisión en dicho eje se ha medido la orientación de cada uno de sus sillares y con todas las medidas realizadas se ha obtenido como resultado promedio la dirección 286,5° ± 1° a 106,5° ± 1°. Este resultado se ha contrastado con la orientación de los planos del área de la excavación (fig. 4.5 y 4.7), aunque, dada la menor precisión de estos datos, varía ligeramente, pues se obtiene 284° ± 1° y 104° ± 1°, que se puede considerar dentro de un margen de error aceptable, por lo que, en la práctica, esa orientación se puede considerar coincidente.

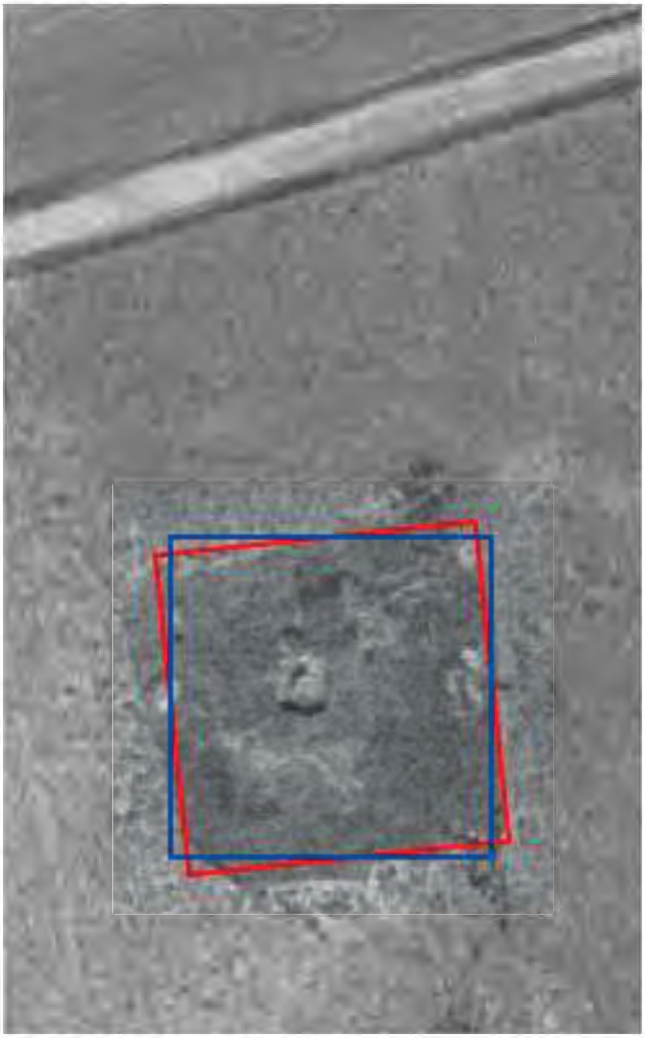


Figura 8.3. Ortofoto del Vuelo Interministerial de 1971 con el área de excavación orientada al norte magnético (cuadro azul) y al norte astronómico (cuadro rojo).

8.3. Relaciones astronómicas del monumento de Pozo Moro

Tiene evidente interés analizar las principales relaciones astronómicas del monumento de Pozo Moro, aunque hay que tener en cuenta la calidad de los datos manejados.

La declinación del Sol en la fecha de construcción del monumento de Pozo Moro (*c.* 500 a. C. ± 5 años) era de unos 23,5°, la de la Luna unos 28,5° y la de Venus unos 24,3° como astro matutino

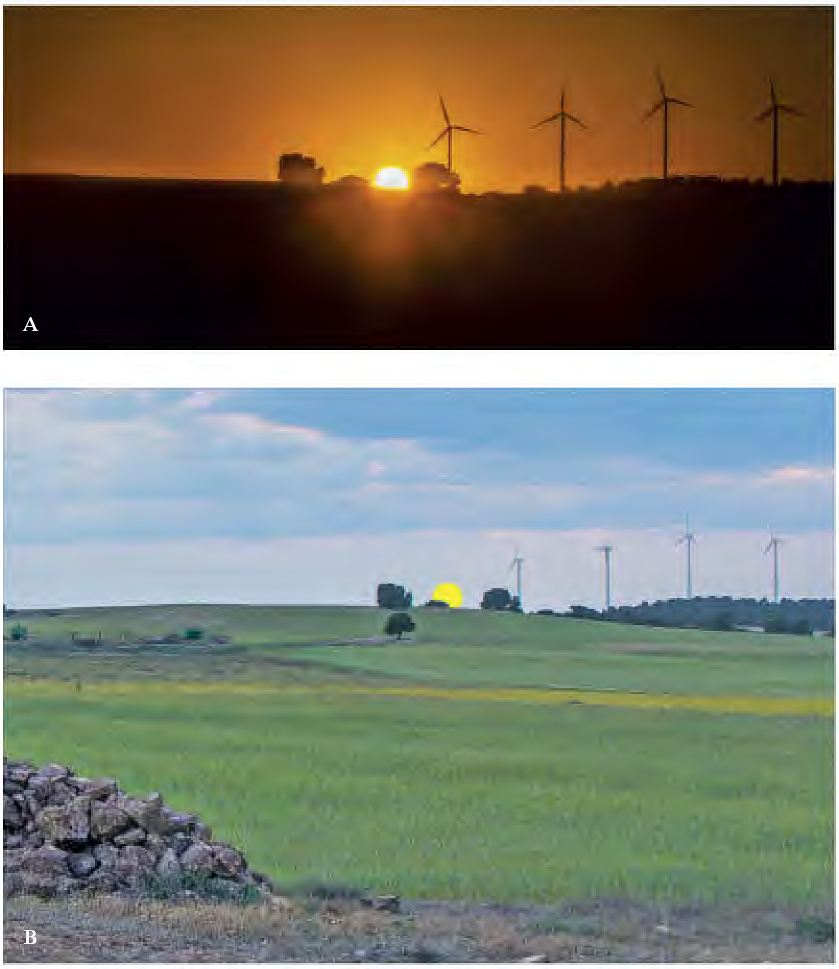


Figura 8.4. A, Imagen real del ocaso solar desde Pozo Moro el 15 de agosto de 2024 a 0,7º más al norte del eje teórico de Pozo Moro (foto: D. Iborra 2024). B, Simulación del ocaso desde Pozo Moro el 1 de mayo *c.* 500 a. C. (según D. Iborra).

y unos 26,6º como vespertino, por lo que en principio no se aprecia que la orientación del monumento de Pozo Moro se basara en ninguno de los puntos máximos de orto u ocaso de los tres principales astros del firmamento. Es decir, no se constata relación directa ni con los solsticios o equinoccios, ni con los lunasticios o venusticios. Este hecho resulta sorprendente dada la importancia de dichas efemérides para la orientación de los templos y espacios naturales en la Antigüedad y, en concreto, en la cultura ibérica, como evidencian algunas cuevas-santuario y otros espacios sagrados (*vid. supra*).

Aunque se puede plantear que el monumento se construyó sin orientación astronómica, no parece probable que un edificio de estas características careciera de orientación, por lo que su orientación debió estar relacionada con otra fecha. En la proyección de los ejes del monumento de Pozo Moro sobre puntos significativos de la topografía del lugar no se observan coincidencias llamativas, lo que parece excluir una orientación topoastronómica. Otra hipótesis es que pudo estar orientado al orto solar del día del fallecimiento del difunto, fecha que se desconoce. Una tercera vía de análisis es valorar que la «Diosa de Pozo Moro», representada en el friso de relieves (fig. 14A.1A), era una divinidad de carácter uránico equiparable a *Shepesh-Astart-Venus Caelestis*, paredro del dios solar en la mitología fenicia y aramea (*vid. infra*, 14A). Su importancia en el imaginario de los constructores del monumento plantea la hipótesis de que el *témenos* y el monumento estuvieran alineados con Venus en la cronología de construcción propuesta: 500 ± 5 a. C.

Alineaciones solares: En la época de construcción de Pozo Moro (500 ± 5 a. C.), las fechas de una posible alineación del amanecer del Sol con el eje del monumento se situarían alrededor del 30 de octubre o del 22 de febrero debido a la simetría del recorrido aparente del astro en el horizonte.

Hacia el 500 ± 5 a. C. la alineación del monumento de Pozo Moro se orientaría al ocaso solar los días 1 de mayo y 25 de agosto (fig. 8.4A-B). Estas fechas permitirían asociar el monumento al

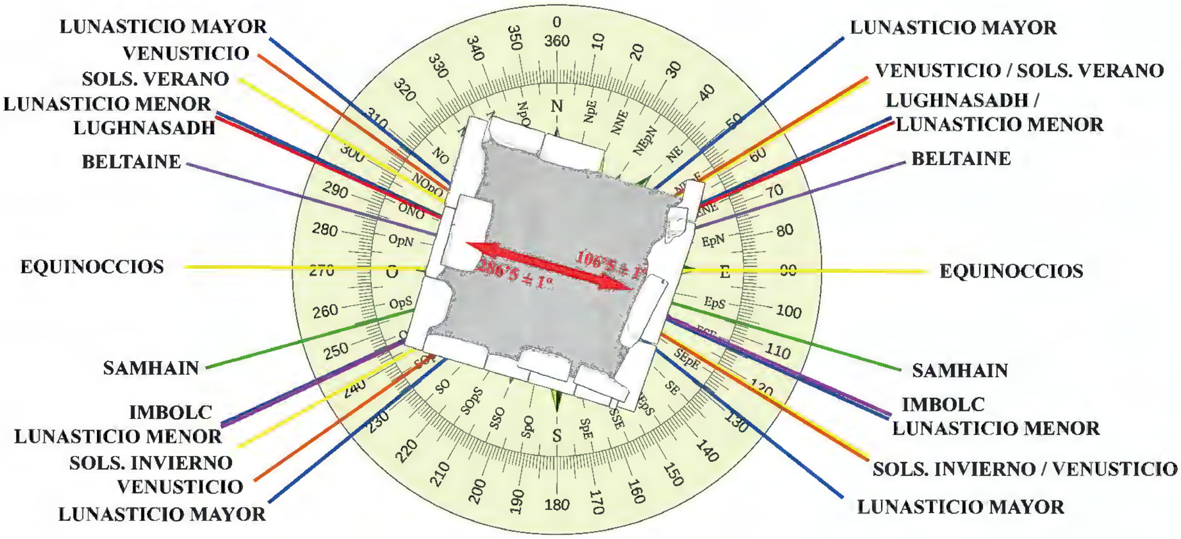

LUNASTICIO MAYOR
VENUSTICIO
SOLS. VERANO
LUNASTICIO MENOR
LUGHNASADH
BELTAINE
EQUINOCCIOS
SAMHAIN
IMBOLC
LUNASTICIO MENOR
SOLS. INVIERNO
VENUSTICIO
LUNASTICIO MAYOR
LUNASTICIO MAYOR
VENUSTICIO / SOLS. VERANO
LUGHNASADH /
LUNASTICIO MENOR
BELTAINE
EQUINOCCIOS
SAMHAIN
IMBOLC
LUNASTICIO MENOR
SOLS. INVIERNO / VENUSTICIO
LUNASTICIO MAYOR
106'5 ± 1°
286'5 ± 1°
N
S
E
O
0
360
180
90
270

Figura 8.5. Principales ejes del monumento de Pozo Moro proyectados sobre el calendario astronómico celta (según D. Iborra).

ocaso del día de *Beltaine* a principios del mes de mayo, fiesta interequinoccial característica del calendario celta (fig. 8.5), tradición mantenida en el calendario popular (Torres Martínez 2007; Moya 2020, 409 s.).

También hacia el 500 a. C., en el horizonte oriental de Pozo Moro, en el solsticio de verano el sol salía a unos 58,5º, al norte del Peñón de San Nicolás y de Monpinchel, en un punto que no parece significativo, cronología en la que el orto solar el 1 de mayo, día de *Beltaine,* se producía a unos 73º, que coincide con la cima de la Cola de Caballo, en Pétrola, que sí puede considerarse una referencia topo-astronómica (fig. 8.6) y donde, además, existe un poblado de la misma cronología que Pozo Moro. Encontrándose tan solo a 7 km de distancia entre ambos, cabe preguntarse si ambos yacimientos pudieron tener alguna relación.

Igualmente hacia el 500 a. C., a principios de noviembre el eje del monumento (acimut: 106,5º, +2,1º de altura) coincidía con el orto solar sobre la cumbre aplanada del Cerro de los Calderones (fig. 8.7). Esta efeméride solar era significativa, pues era la fecha intermedia que marcaba 40 días después del equinoccio de otoño y que corresponde a principios de noviembre, bien conocida como festividad de *Samhain* en el calendario celta y ha perdurado en la tradición popular en el Día de Difuntos y el Día de Todos los Santos (Torres Martínez 2007; Moya 2020, 409 s.).

Alineaciones venusinas: Como se ha señalado, el monumento de Pozo Moro se relaciona con la diosa *Shepesh-Astart* como indica su iconografía (*vid. infra*, § 14A), hecho que plantea la hipótesis de que su orientación estuviera relacionada con el planeta Venus (fig. 8.8).

El venusticio máximo sur al ocaso en la fecha en que se construyó Pozo Moro (500 ± 5 a. C.) acontecía en el centro del cerro de La Pardosa. Esta colina, relativamente destacada situada al sureste del monumento (*vid. supra*, § 2.2, fig. 2.10), pudo servir como marcador topoastronómico, como los documentados en otros *loca sacra* íberos, como en El Cigarralejo en Mula, Murcia (Esteban y Escacena 2013), El Oral de San Fulgencio, Alicante (*ibid.*) o la Cueva de las Brujas, en Santomera, Murcia (Ocharan e Iborra 2022). Sin embargo, la orientación del *témenos* no permite saber si esta efeméride se relacionaba directamente con el monumento funerario o si es una mera

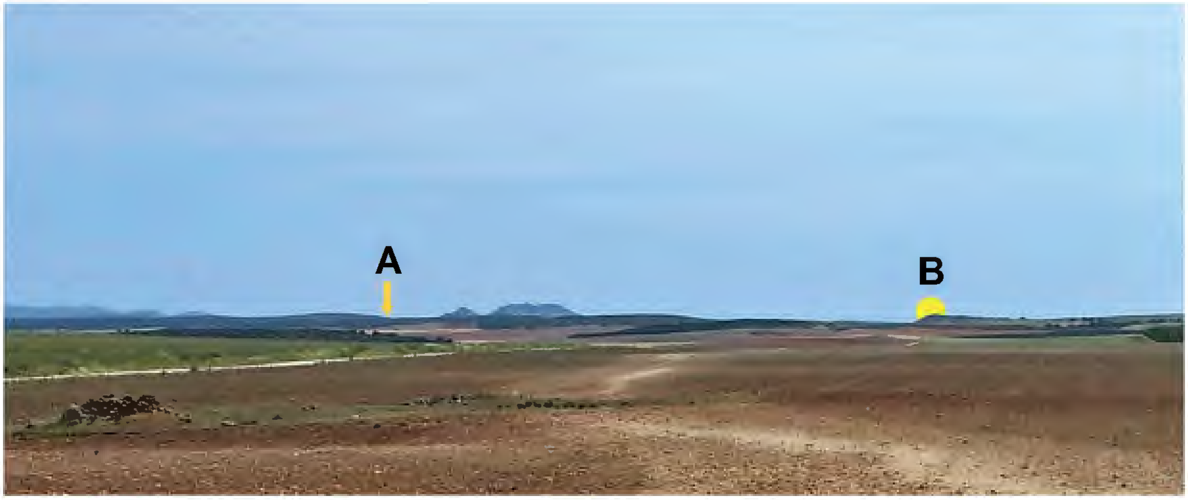


Figura 8.6. Salida del Sol desde Pozo Moro hacia el 500 a. C. A, en el solsticio de verano a 58,5º. B, el 1 de mayo a 73º, que coincide con la cima de la Cola de Caballo, Pétrola (según D. Iborra).

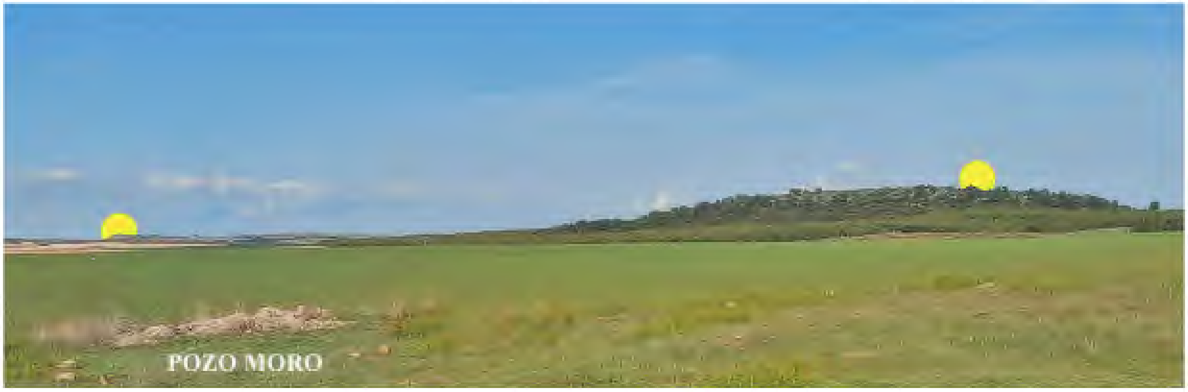


Figura 8.7. Salida del Sol desde Pozo Moro hacia el 500 a. C. A, el 1 de mayo, a 73º en la cima de la Cola de Caballo, Pétrola. B, a principios de noviembre, a 106,5º, en la cima del Cerro de los Calderones (según D. Iborra).

coincidencia. El venusticio máximo sur al ocaso en fechas próximas a la de la construcción de Pozo Moro se produjo el 6 y 7 de noviembre de los años 505 a. C. y del 497 a. C. respectivamente. En consecuencia, en el amanecer de estos días importantes del ciclo de Venus, el Sol coincidía con el eje central del monumento, según una horquilla de error relativo aceptable. Esta doble efeméride pudo ser observada y celebrarse de acuerdo con la tradición mítica que consideraba que el Dios-Sol y Venus formaban un matrimonio divino, como evidencia la mitología de *Shepesh-Astart* en Oriente (*vid. infra*, § 14A) y las mitologías púnica, etrusca e íbera, creencia que incluso ha perdurado en tradiciones populares (Almagro-Gorbea *et al*. 2019; Almagro-Gorbea y Alonso Romero 2022, 56).

En el mundo ibérico esta asociación mítica de la pareja divina Sol-Venus está bien documentada en la Cueva de la Nariz de Moratalla, Murcia (Ocharan y Esteban 2014; Ocharan e Iborra 2022; Iborra 2024), donde las dos cavidades principales de la cueva santuario presentan sendas orientaciones al venusticio sur al ocaso y al ocaso del solsticio de invierno; además, en este yacimiento se halló un conocido fragmento cerámico con la «Diosa de Salchite», que muestra un

POZO MORO	DECLINACIONES (500 a. C.)	
	+13'4 ±1 (ocaso)	-11'8º ±1º (orto)
Equinoccios	0º	
Solsticios	23,5º	
Lunasticios	28,5º	
Venusticios matutinos	24,3º	
Venusticios vespertinos	26,5º	
***Samhain* (1 noviembre)**	-12,5º	**-12,4º**
Imbolc (1 febrero)	-18,4º	-18,5º
***Beltaine* (1 mayo)**	**+13,2º**	+13,3º
Lughnasadh (1 agosto)	+20,2º	+20,3º
Ocaso/**Orto Sol día venusticio sur (*próximo a Samhain*)**	-14,5º	**-14,5º**
Ocaso/Orto **Sol día venusticio norte (*Beltaine*)**	**+13,7º**	+20,5º

Figura 8.8. Declinación en Pozo Moro hacia el 500 a. C. de equinoccios, solsticios, lunasticios, venusticios y fiestas intermedias (según D. Iborra).

FECHAS VENUSTICIOS EN POZO MORO			
COMO ASTRO MATUTINO		COMO ASTRO VESPERTINO	
MÁXIMO ACIMUT NORTE	30/07/504 31/07/496	MÁXIMO ACIMUT NORTE	02/05/498
MÁXIMO ACIMUT SUR	19/01/505 19/01/497	MÁXIMO ACIMUT SUR	08/11/505 07/11/497

Figura 8.9. Fechas de los venusticios en Pozo Moro hacia el 500 a. C. (según D. Iborra).

astro en el pecho de la divinidad que confirma su advocación venusina (Ocharan 2019). De igual manera, el santuario íbero de La Serreta de Alcoy, Cocentaina, Alicante (Iborra 2022), tenía un marcador topoastronómico al ocaso del solsticio de invierno en la cima más elevada del horizonte oeste, punto en el que se producía también el ocaso de Venus el año de su venusticio. Es decir, tenía una doble alineación astronómica que no se debe descartar dada la simbología inequívocamente venusina del yacimiento (Grau *et al*. 2008; Iborra 2024), como ocurre en Pozo Moro (*vid. infra*, § 14D).

El análisis de las declinaciones en la época de construcción de Pozo Moro, *c*. 500 ±5 a. C. (fig. 8.8) muestra dos posibilidades importantes respecto a los astros principales, pues coinciden casi a la perfección con el eje señalado del monumento el amanecer del día de *Samhain* (1 de noviembre), el ocaso de *Beltaine* (1 de mayo) y el ocaso del Sol en el día del venusticio norte. Con una ligera diferencia que entra dentro del error relativo de los datos, también coincide con el amanecer del Sol en el día del venusticio sur. Igualmente, las efemérides venusticiales ocurridas a principios de mayo del 497 a. C. y a principios de noviembre del 497 a. C. (fig. 8.9) coinciden con las fechas de *Beltaine* y *Samhain* respectivamente, lo que refuerza la asociación mítica entre Venus y el Sol.

Por otra parte, también se pueden valorar las fechas concretas en las que la orientación al oeste del *témenos* del monumento coincidía con el planeta Venus en la horquilla cronológica propuesta del 500 ±5 a. C.: 28 de julio de 505 a. C., 25 de marzo y 7 de julio de 503 a. C., 14 de julio de 500 a. C., 11 de marzo de 408 a. C., 28 de julio de 497 a. C. y 25 de marzo de 495 a. C. En

FACHADA	ACIMUT (º)	ALTURA (º)	DECLINACIÓN (º)	EFEMÉRIDE/S RELEVANTES (º)
OESTE	286,5 ±1	1 ±0,2	+13,4 ±1	Ocaso *Beltaine* (1 mayo), día del venusticio norte al ocaso en el año 498
NORTE	16,5 ±1	0,4 ±0,2	+48,5 ±1	
ESTE	106,5 ±1	1,2 ±0,2	-11,8 ±1	Orto *Samhain* (1 noviembre), 2º al sur del orto del día de venusticio sur al ocaso en los años 505 y 497
SUR	196,5 ±1	1,1 ±0,2	-47,1 ±1	

Figura 8.10. Efemérides astronómicas relevantes en Pozo Moro hacia el 500 a. C. (según D. Iborra).

dicho lapso las alineaciones de Pozo Moro con Venus al amanecer se produjeron el 12 de abril de 504 a. C., el 18 de diciembre de 503 a. C., el 18 de noviembre de 501 a. C., el 25 de diciembre de 500 a. C., el 4 de abril de 499 a. C., el 3 de diciembre de 498 a. C., el 12 de abril de 496 a. C. y 17 de diciembre de 495 a. C.

Sin embargo, la simulación aproximada del venusticio norte *c.* 500 a. C. en el horizonte oriental visible desde Pozo Moro muestra que no llega a coincidir con la Sierra del Castillo, aunque queda próximo a ella, pues sobre esa cumbre brilla Venus media hora después, al alcanzar unos 3º de altura, aunque, como su altitud es solo 0,5º, no parece un marcador venusticial significativo.

8.4. Interpretación de los datos

Los datos actuales, si la planimetría es correcta, permiten suponer una espectacular hierofanía durante el ocaso del Sol el día de *Beltaine*, 40 días después del equinoccio de primavera (fig. 8.10), en el que, durante los últimos momentos del día, que apenas supondrían unos 10 minutos, se alinearía perfectamente con la fachada oeste de Pozo Moro donde se encuentra representada la «Diosa de Pozo Moro» en forma de Disco Solar alado, con sus brazos y piernas abiertos (*vid. infra*, § 14A), hecho que parece aludir al matrimonio mítico o hierogamia entre el Dios-Sol y esta divinidad femenina. De este modo, año tras año, se renovaría la unión mítica de la «Diosa de Pozo Moro», representada en el friso occidental (fig. 14A.1A), con su paredro, el Dios-Sol. Apoya esta hipótesis la representación de frente de la «Diosa de Pozo Moro», no de perfil, con una iconografía hathórica y con el cuerpo probablemente sustituido por un disco solar, elementos atribuibles a *Shepesh* como hija y paredro del Dios-Sol (*vid. infra*, § 14A).

Esta conexión entre las creencias míticas y las observaciones astronómicas se repetiría cíclicamente año tras año, manifestándose así la integración del monumento en un *Kósmos* ordenado, que, además, simbolizaría la relación hierogámica entre el Dios-Sol y la Diosa de Pozo Moro. La Diosa de Pozo Moro se identificaría con el planeta Venus, pero su iconografía la relaciona con el Sol. Este carácter «dual» de la divinidad es una mitificación de acontecimientos astronómicos, como el del año 498 a. C., cuando la hierofanía aconteció el día del venusticio norte al ocaso, en gradaciones muy cercanas a las del solsticio de verano (305,5º por 301,5º respectivamente). De igual manera, la fachada este del monumento de Pozo Moro se orienta hacia un día especial del calendario, el amanecer del 1 de noviembre (*Samhain*), fecha en la que, además, acontecía el venusticio sur al ocaso (principios de noviembre del año 505 y 497 a. C.). De nuevo es una fecha que acontece 40 días después de un equinoccio, en esta ocasión el de otoño, por lo que la orientación de Pozo Moro parece responder a un claro conocimiento del orden temporal de los ciclos solares y venusinos y festividades intermedias, lo que refuerza su relación con mitos que asociarían a ambos astros.

Estas coincidencias astronómicas entre Venus y el Sol refuerzan su estrecha asociación mítica interpretada como una hierogamia. La misma asociación se observa en Oriente en el templo del *Ma'abed* de Amrit (D. Iborra, observación personal 2024.12), dedicado al dios *Melqart* de Tiro y a *Eshmún* (Dunand y Saliby 1985), y una asociación idéntica muestra el templo de Mashnaqa (Renan 1864, 284 s., lám. 33-35; Collart y Coupel 1977, 67 s., 81 s., lám. 57-59; Aliquot 2009), situado en los Montes del Líbano a unos 80 km, ambos aparentemente orientados al ocaso solar del día del venusticio, a principios de noviembre, y también esa orientación parecen tener otros santuarios dedicados a *Astart*, como el de Motia (Nigro 2010).

Sin considerar ningún dato concluyente, lo dicho parece indicar que el monumento de Pozo Moro debió estar orientado al amanecer del sol en el venusticio de principios de noviembre, en coincidencia con *Samhain*, o al ocaso solar en el venusticio de inicios de mayo, en coincidencia con *Beltaine*, efeméride que, además, coincide con un marcador geográfico al amanecer, la sierra de la Cola de Caballo, donde existe un yacimiento de idéntica cronología.

8.5. Significado mítico de la orientación a Venus

El monumento de Pozo Moro, al margen de su posible relación con referencias topoastronómicas locales, parece haber estado orientado hacia días especiales del ciclo de Venus, pues este astro estaba estrechamente vinculado a la Diosa de Pozo Moro, como evidencia la iconografía del relieve de la hilada 6 (fig. 14A.1A), vinculación astral que también muestra la Diosa Madre de la cultura ibérica, cuyo nombre *Iunstir*, relacionado con «astro», ha sido recientemente identificado (Iborra 2024).

Desde la Prehistoria, con seguridad desde el III milenio a. C., se conocía el movimiento astronómico del planeta Venus, como muestra la tablilla de *Ammisaduqa*, que reinó en Babilonia entre 1646 y 1626 a. C. (Pritchard 1973, 184). Venus era considerado un astro de carácter dual, pues se diferenciaba del Sol, pero estaba estrechamente relacionado con el astro rey, relación probablemente propiciada por la apariencia de que, al ser un planeta interior, situado entre la Tierra y el Sol, Venus «persigue» al Sol antes del anochecer y el Sol «persigue» a Venus al amanecer, no alejándose nunca mucho uno del otro. Esta estrecha relación entre Venus y el Sol explica el mito venusino-solar de la mitología oriental, que concibe ambos astros como un matrimonio divino, mitema llegado a la Península Ibérica (Ocharan y Esteban 2014; Ocharan e Iborra 2022; Iborra 2024).

En el friso de Pozo Moro se supone que el disco solar constituiría el cuerpo de la Diosa de Pozo Moro (fig. 14A.1A), iconografía que reflejaba una simbiosis entre Sol y Venus, comparable a la simbiosis mítica que parece atestiguarse en el santuario de la Cueva de la Nariz, en Murcia (Ocharan y Esteban 2014; Ocharan e Iborra 2022), que ofrece dos cavidades, una con evidencias rituales de estar orientada al solsticio del Sol y otra, de sacralidad aún más acusada, orientada a Venus. Esta duplicidad refleja que Venus era considerada un astro doble, matutino y vespertino, como también en Egipto se representaba al planeta Venus con dos cabezas. Además, llaman la atención en el friso de la Diosa de Pozo Moro las dos grandes flores de loto que representan

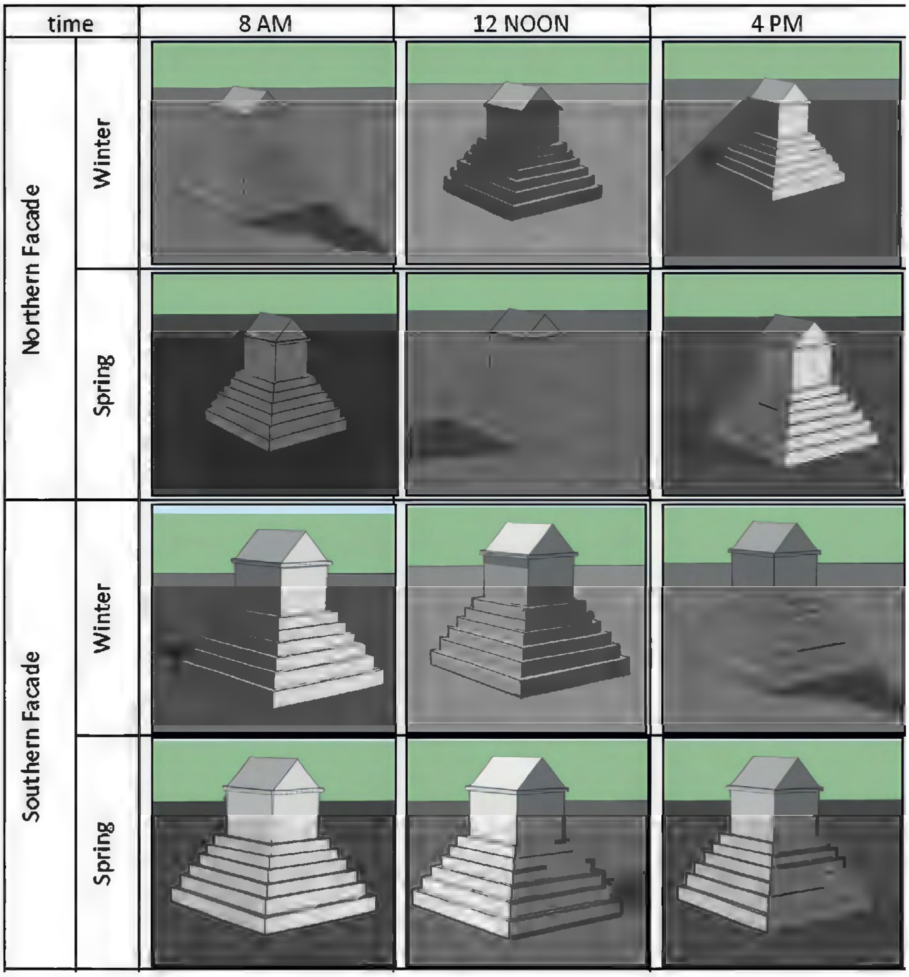


Figura 8.11. Modelo teórico de la iluminación por los rayos del sol del Mausoleo de Ciro en Pasagarda (Fanood y Mehdizadeh 2013, fig. 23).

sendos oculados, símbolo de la diosa *Inanna* desde el IV milenio a. C., como evidencian los ídolos de Tell Brak (Mallowan 1947; Cooper 2016).

Inanna, *Ishtar, Astart* son teónimos del astro divinizado, pero estas divinidades deben considerarse similares a otras diosas mediterráneas igualmente asociadas al planeta Venus, como Tanit, Uni, Ío, *Iunstir* o *Dea Mater* ibérica, *Dea Caelestis*, etc., a las que hay que añadir complejos sincretismos, como *Hathor*, diosa solar acompañada de un disco, que se asimiló con *Baalat Gebal*, la Señora de Biblos, claramente identificada con *Astart*. Todas ellas son divinidades venusinas, cuya relación con el Sol se explica como un matrimonio divino, mito que ha perdurado en tradiciones populares como la conservada en Nuestra Señora de Eirita, en Bergantiños, La Coruña (Almagro-Gorbea y Alonso Romero 2022, 56 s.).

Los mitos sobre relaciones entre el Sol y Venus son muy antiguos, pues Venus era considerada consorte o hija del Sol (*vid*. *infra*, § 14A). Estos mitos, que explicaban que Venus gobernaba sobre el Sol, como narra el poema de *La Exaltación de Ishtar* (Tapia 1984, 88), daban una interpretación a la estrecha relación entre el Sol y el astro de Venus. El descenso de *Inanna* a los Infiernos se suponía que era el periodo en que se oculta Venus cuando se alinea con el Sol. Cuando Venus pasa entre el Sol y la Tierra se deja de ver durante unos 7 días, lo que pudo ser interpretado como el descenso a los Infiernos de *Inanna*, en el que, según la tradición mítica, atravesaba 7 puertas, para aparecer después como estrella matutina por el este, al octavo día, por lo que la estrella de ocho puntas era el símbolo de *Inanna/Ishtar*, frente al disco solar que representaba al Sol.

Esta efeméride ya se celebraba en Uruk, cuyo Templo Blanco está orientado hacia este venusticio, tradición mantenida milenios después en la *Dea Syria* de Antioquía. Pero dicho acimut de Venus coincide con el amanecer del solsticio de verano, por lo que muchas veces se ha confundido con una orientación solar, aunque la diosa de Uruk era *Inanna*/Venus, por lo que el venusticio probablemente se celebraba integrado en el culto solar. Los textos de Uruk indican que el Festival de *Inanna* era la celebración ritual de la aparición del astro matutino, que se interpretaba como la resurrección de la diosa tras su descenso a los Infiernos, como recoge su mitología.

Además, debe valorarse que la orientación del monumento de Pozo Moro parece coincidir con la que ofrecen templos y santuarios dedicados a Astart-Venus y a divinidades asociadas, como el templo fenicio de Amrit (Dunand y Saliby 1985), que, a su vez, parece idéntica a la del templo de Mashnaqa (Renan 1864, 284 s., lám. 33-35; Collart y Coupel 1977, 67 s., 81 s., lám. 57-59; Aliquot 2009), situado en los Montes del Líbano a unos 80 km, ambos aparentemente orientados al ocaso del día del venusticio, a principios de noviembre, como también pudieron estar el santuario de *Astart* en Motia (Nigro 2010) y otros similares. Este hecho parece indicar una doble orientación astronómica, solar y al ocaso en el día del venusticio, cuyo significado mítico resulta evidente, como se ha señalado. Esta coincidencia puede ser considerada otro indicio de hacia dónde estaría orientado el monumento de Pozo Moro, que una vez más se relaciona con fechas de principios de noviembre, en esta ocasión al ocaso. Además, este contexto mítico resulta muy coherente con la iconografía y los paralelos del monumento y con el simbolismo y la orientación de su *témenos* taurodérmico. Todo ello sugiere que la Diosa de Pozo Moro estaba estrechamente relacionada con el planeta Venus, como otras diosas orientales vinculadas a este astro, por lo que también tendrían relación con el Sol, aunque es lógico suponer que el culto a Venus sería prioritario.

Finalmente, el monumento de Pozo Moro, una vez construido, quedaría expuesto a la iluminación directa del sol, que resaltaría los relieves de sus diversos lados según las horas del día, iluminación que también variaría a lo largo del año. Es difícil saber si esta iluminación tendría relación con los relieves del monumento, pero, en cualquier caso, sus variaciones diarias y a lo largo del año pudieron servir como calendario y como reloj solar, como se ha observado en monumentos (fig. 8.11), como la Tumba de Ciro en Pasagarda (Fanood y Mehdizadeh 2013, fig. 21 y 23).

8.6. Conclusión

El monumento de Pozo Moro se debió construir de acuerdo con un eje de trazado preestablecido, que probablemente se atenía a una precisa orientación astronómica de significado mítico, que teóricamente coincidiría con el eje este-oeste (fig. 8.1, 8.2 y 8.5). Este hecho es habitual en construcciones sacras ibéricas y de otros ámbitos culturales (*vid. supra*), pues se basa en la necesidad de orientar el monumento de acuerdo con ejes astronómicos acordes con el *Kósmos* (Almagro-Gorbea y Gran Aymerich 1991; Ruggles, ed. 2014).

Esta orientación hace suponer que la construcción del monumento se atendría a un ritual augural, realizado tras la toma de augurios como era habitual en la tradicional gromática etrusca y romana, de origen oriental, especialmente en construcciones de carácter sacro concebidas como *templum,* de acuerdo con este preciso concepto de la religión romana (Torelli 1966; Cipriano 1983), pero, al mismo tiempo, la orientación del monumento parece tener relaciones con el llamado calendario celta (Torres 2007), seguramente por reflejar tradiciones ancestrales, quizás de origen indoeuropeo, que han perdurado en el calendario popular.

No se puede asegurar la orientación astronómica que tenía el monumento de Pozo Moro, dada la complejidad del tema y las imprecisiones y posibles causas de error señaladas para determinar su orientación (*vid. supra*), aunque el análisis arqueoastronómico de este singular monumento permite comprender mejor su complejo simbolismo.

La hipótesis más probable, teóricamente, es que se relacionara con una efeméride astronómica. Se podría señalar la fecha de la muerte del dinasta enterrado en el monumento, pero es más lógico que se orientara al ocaso del día de *Beltaine,* que coincide con el venusticio norte del año 498 a. C., o con el amanecer del día de *Samhain*, fecha cercana a los venusticios sur de los años 505 o 497 a. C.

La topografía del terreno evidencia que el eje principal del monumento coincide con el Cerro de los Calderones (fig. 8.7), que constituye la máxima elevación del entorno por el este, aunque su forma aplanada no facilita precisar un punto de referencia topoastronómico, a pesar de que, probablemente, la orientación del monumento pudo tener en cuenta algún elemento topográfico local que precisara su orientación topoastronómica. De la misma manera, el venusticio sur al ocaso sucedía en el centro del Cerro de La Pardosa, que, igualmente, pudo ser considerado como marcador astronómico, pues tanto el amanecer en el Cerro de los Calderones, lugar al que apunta el eje del edifico hacia el este, como el venusticio en La Pardosa hacia el oeste, ocurrieron el mismo día en los años 505 y 497.

En todo caso, la construcción del monumento de Pozo Moro buscaría intencionadamente que el Sol iluminara de pleno la fachada oeste del monumento en los últimos minutos del día, en especial hacia el solsticio de verano, momento en que la «Diosa de Pozo Moro» partía en su viaje diario hacia el Otro Mundo, del que era reina y señora (*vid. infra*, § 14A), orientación que precisamente coincide con el eje que marca la abertura del *témenos* hacia el noroeste.

En resumen, las dos hipótesis astronómicas más sugerentes respecto a la orientación de Pozo Moro son la orientación al ocaso del día 1 mayo o *Beltaine,* durante el cual, además, sucedió el venusticio norte al ocaso en los años 505 y 497 a. C., y la orientación al amanecer del 1 de noviembre o *Samhain*, fecha cercana al venusticio sur al ocaso del año 498 a. C., aconteciendo ambas efemérides en los cerros de Los Calderones y La Pardosa respectivamente. Son evidencias de una doble orientación astronómica, al Sol y a Venus, que, aun sin ser concluyente, sí sugiere la importancia de esta hierogamia en el imaginario del monumento de Pozo Moro, como en otros yacimientos de cronología similar (*vid. supra*).

9. LA TÉCNICA CONSTRUCTIVA

9.1. Innovaciones en las técnicas constructivas

El monumento de Pozo Moro constituye el mejor exponente conocido de la arquitectura fenicia en el Mediterráneo Occidental (Almagro-Gorbea 1983a; *id*. 2023b; *vid*. *infra*, § 12), lo que permite analizar el origen de aspectos técnicos esenciales para comprender cómo se construyó y la capacidad y el funcionamiento de los talleres y artesanos que lo realizaron.

Analizar las características arquitectónicas del monumento exige conocer las técnicas constructivas utilizadas, que fueron una importante aportación a la arquitectura fenicia y orientalizante del Mediterráneo Occidental. Este análisis ha constatado la introducción de nuevas técnicas constructivas para realizar una obra de esta complejidad, que exigía integrar y organizar elementos escultóricos y arquitectónicos al servicio de un programa ideológico que constituye un perfecto ejemplo de *Machtkunst*. Entre esas nuevas técnicas se ha constatado la existencia de una planificación previa, el uso de un trazado geométrico, necesario en toda obra de cierta envergadura, y el dominio de técnicas de estereotomía y la introducción de nuevos instrumentos especializados, en un proceso que incluía la elección de piedra adecuada, la talla del bloque de piedra, seguramente en la cantera, su transporte y su labra en un taller que trabajaría *in situ* en el lugar donde se levantaba el monumento, como ocurría en las canteras sirio-hititas (Duru 2004).

El estudio de estos aspectos técnicos es esencial para comprender el funcionamiento de talleres y artesanos. El monumento de Pozo Moro evidencia la llegada de nuevos influjos técnicos para planificar y organizar esa compleja construcción, llevada a cabo por un equipo especializado al servicio del programa ideológico del «Señor de Pozo Moro». Ese desarrollo técnico explica que Pozo Moro ofrezca un trazado geométrico, con un pleno dominio de técnicas de estereotomía, que incluían desde la talla de los sillares en la cantera a la forma de trabajar un taller de cierta complejidad, con instrumentos especializados, como azuelas de carpintero, escoplos y punteros, gradinas, etc., para finalizar con el pulido de la superficie, que posteriormente se cubriría de un revoco pintado. Estos instrumentos evidencian un buen conocimiento de los avances técnicos en la talla, probablemente llegados de Fenicia, que eran prácticamente contemporáneos a su aparición en la Grecia Arcaica (Nylander 1970, 53-55 y 60-62), antes de que se generalizaran influjos grecoorientales a partir del 500 a. C. (Almagro-Gorbea *et al*. 2021).

El análisis de las características técnicas del monumento de Pozo Moro se comprende mejor en el marco de la escultura hispano-fenicia orientalizante, que ofrece características bien definidas (Almagro-Gorbea y Torres 2010). Una es la gran variedad de formas, pero también de recursos técnicos, entre los que se incluía la especialización en la talla de calcarenitas, pero también de madera. Otro aspecto característico es que formas y técnicas permiten diferenciar diversos talleres (*iid*., fig. 287), que muestran una clara evolución siguiendo estilos «internacionales» generalizados por el Mediterráneo durante el I milenio a. C., lo que permite distinguir distintas fases a partir del Periodo Orientalizante, en el que se enmarca el monumento de Pozo Moro.

Las características del monumento de Pozo Moro demuestran la alta calidad de la construcción, que debe considerarse obra de un equipo de artesanos especializados originarios del mundo fenicio oriental, pues sus técnicas suponían una novedad en las culturas coetáneas de Hispania. Las técnicas constructivas utilizadas destacan en dos aspectos principales. El primero es la cuidada planificación del monumento previa a su construcción (*vid. infra*, § 10). Esta planificación suponía un diseño del monumento anterior al trabajo de labra de los sillares y al posterior montaje de la construcción, que eran la última fase del proceso constructivo. El segundo aspecto a resaltar es que su realización evidencia el conocimiento de técnicas constructivas de origen oriental, que deben considerarse características de la arquitectura fenicia. Entre estas características destaca el uso sistemático de sillares *ashlar*, una técnica de larga tradición en Oriente desde la Edad del Bronce basada en sillares que eran relativamente fáciles de tallar (Devolder y Kreimerman 2020) y cuyo impacto visual sugería una idea monumental y de prestigio, aunque su uso se limitaba a construcciones públicas como palacios, templos, puertas de muralla y tumbas de elite. Esta técnica constructiva suponía el uso de otras técnicas asociadas, también documentadas en Pozo Moro, como la técnica de «soga y tizón» o alternancia en las sucesiva hiladas de los sillares de esquina, el empleo de grapas en forma de cola de milano de plomo y de madera, el uso de líneas de trazado y de marcas de cantería para precisar la ubicación de los sillares y, en especial, un perfecto dominio de la estereotomía, que suponía saber buscar una cantera adecuada, generalmente de piedra arenisca fácil de taller, y saber trabajar la piedra en un proceso de cantería que tenía distintas fases, cada una con sus propios obreros y sus instrumentos adecuados.

Todas estas características son propias de la arquitectura fenicia, heredera de una larga tradición que se remonta, al menos, a la Edad del Bronce como se evidencia en Ugarit (Bessac y Matoïan 2020, fig. 10,6), con influencias diversas, tanto de la tradición local como especialmente del mundo egipcio, pero también del hitita. Los edificios de prestigio, para que tuvieran la calidad debida, eran obra de artesanos especializados, que actuaban bajo la dirección de un «maestro» o arquitecto-constructor que estaba al frente de un equipo de obreros más o menos especializados. Además de experiencia constructiva, el arquitecto-constructor debía saber geometría para trazar el diseño como director de la obra, conocimientos que estarían relacionados con concepciones religiosas mágicas, que pudieran ser esotéricas y que solo se deducen del trazado, de cuyas técnicas hay escasa información en la arquitectura fenicia (*vid. infra*, § 10.6). La Biblia (1 *Re*. 5, 6-10; 2 *Cr*. 2, 8-10) documenta la existencia de estos canteros especializados, que formarían equipos dirigidos por un especialista, a los que se hace referencia al relatar que el rey David solicitó al rey Hiram de Tiro (970-936 a. C.) arquitectos, artesanos, constructores y carpinteros para construir su palacio y el templo anejo (1 *Cr*. 14, 1), probablemente inspirados en el Templo de *Melqart* en Tiro, del que apenas tenemos breves referencias en Heródoto (II, 44) y en Flavio Josefo (*Ant. Jud.,* VIII, 144 s.).

La falta de estudios y descripciones precisas sobre arquitectura fenicia impide señalar paralelos exactos para muchas de las técnicas de estereotomía que ofrece Pozo Moro, como se manifiesta en obras bien conocidas (Lézine 1962; Prados 2008), aunque la zona fenicia-palestina ofrece análisis de interés (Shiloh 1979, 60-83), lo mismo que la arquitectura persa, muy influida por artesanos jonios (Nylander 1970).

Aunque los aspectos técnicos de la arquitectura fenicia no se conocen bien, es evidente el influjo de las técnicas, instrumentos y modos de trabajo de la arquitectura egipcia, como ocurre en otros campos. Egipto siempre ha tenido una gran tradición de construcciones en piedra y las técnicas de construcción egipcias ya atrajeron la atención desde el siglo XIX (Tuckett 1893), por lo que hay pocos pero valiosos estudios de conjunto (Clarke y Engelbach 1930; Baker 1966, 24 s., 296 s.; Arnold 1991; *id*. 2003). Las primeras construcciones en piedra surgen en Memfis y especialmente en Sakara ya en la I Dinastía (Lucas y Harris 1962, 51 s.), como evidencia el complejo monumental de la tumba del faraón Zoser, y desde entonces Egipto desarrolló una larga y fecunda tradición de trabajos de cantería (Lucas y Harris 1962, 65 s.). Esta arquitectura de piedra procedía de la arquitectura en madera que existía previamente, de la que los constructores egipcios tomaron formas, instrumentos, técnicas y tradiciones de trabajo, como evidencia el que en ambas se utilizaban prácticamente los mismos instrumentos (Arnold 1991).

9.2. Instrumentos utilizados

Los instrumentos utilizados para construir el monumento de Pozo Moro se conocen a través de las huellas dejadas en los sillares. Estos datos se completan con los instrumentos conocidos en la cultura ibérica y, especialmente, con los estudios sobre las técnicas constructivas de Egipto, sin olvidar la larga tradición de canteros en España que ha perdurado hasta nuestros días.

En Pozo Moro se constatan huellas de picos (fig. 9.1 y 9.16) y también se usaron azuelas para desbastar y regularizar los sillares, pues sus huellas cóncavas reflejan el arco trazado por la muñeca y el antebrazo al dar el golpe (fig. 9.2, 9.3A-B y 9.5B), lo que excluye que hayan sido hechas con un escoplo ancho. Igualmente, hay huellas del uso de punteros para grabar líneas de trazado (fig. 9.4 y 9.5A-B), así como marcas para identificar los sillares (fig. 9.6A-D). También hay huellas del uso de taladros, utilizados para hacer los agujeros que ofrecen las orejas del jabalí bifronte de la hilada 8 (fig. 9.7A) y las orejas de algunos leones de esquina (fig. 9.7B-C) y los agujeros de los hocicos de los leones (fig. 9.7D). Además, es evidente que se emplearon alisadores para dejar lisas las superficies visibles de los sillares y relieves (fig. 9.3B, 9.6A y 9.7A). Sin

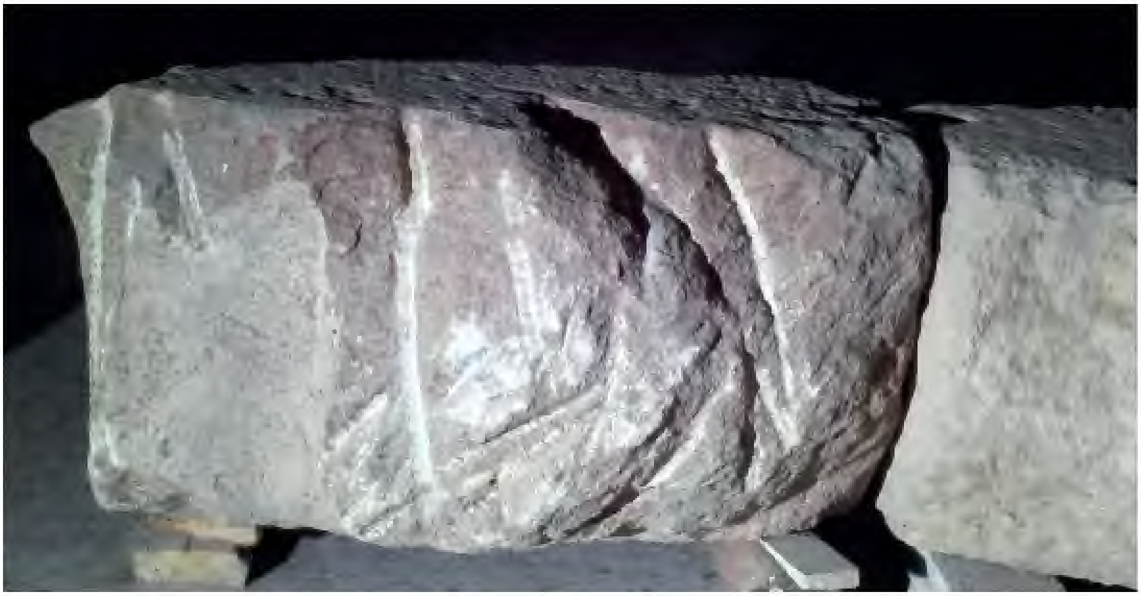


Figura 9.1. Sillar de gola PM-2E5, con huellas de pico en su parte derecha (foto: MAG).

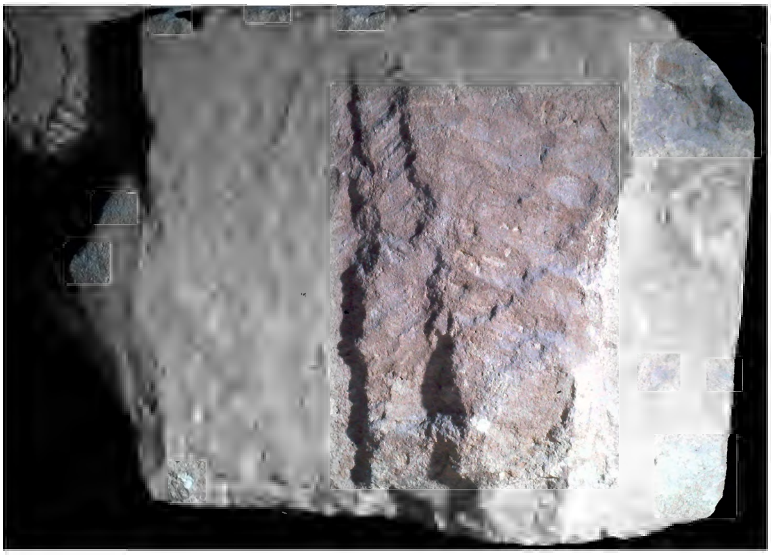


Figura 9.2. Huellas cóncavas de azuela en la parte interior del león 1SE=PM52 (foto: MAG).

embargo, no es seguro que en Pozo Moro se usara la gradina, un escoplo con varias puntas que facilitaba los trabajos de talla, pues las huellas que parecen apreciarse en algunos sillares no son seguras (fig. 9.6D y 9.8) y su uso indicaría que este instrumento de talla lo habrían inventado los fenicios, como confirma un posible precedente en Tel Arad (Nylander 1970, n. 126), aunque ni el Egipto ni en Fenicia se ha señalado su empleo, por lo que se considera una invención de los jonios a mediados del siglo VI a. C. (Nylander 1970, 27 s., 53-55).

Además de los instrumentos constatados por sus huellas, también tuvieron que utilizar otros instrumentos documentados en la cultura ibérica (Izquierdo 2000, 390 s., fig. 195-198) y utilizados en la cantería tradicional (Alcalá Zamora 2003, fig. 6.1). En la cantería ibérica se ha señalado el empleo de escoplos, cuñas, cinceles, taladros, formones, barrenas, punteros, pico-dolobre, compás, alcotanas, martillo-hacha y macetas (Izquierdo 2000, 390 s.). Se sabe poco de estos instrumentos en el mundo fenicio, pero la arquitectura y la carpintería del antiguo Egipto proporcionan amplia información (Petrie 1917; Baker 1966, 24-25, 296-301; Killen 1980, 12-22; *id*. 1994, 12-13, 19-21, 33-34; *id*. 1996; Odler 2017; etc.). En Egipto era habitual cortar las rocas blandas con azuelas y con escoplos (Petrie 1938, 29-30), tradición que en el Periodo Orientalizante se extendió por todo el Mediterráneo, seguramente a través de los fenicios. La azuela era el instrumento más usado para iniciar el trabajo y regularizar la superficie desde época Protodinástica y su uso ha continuado hasta la actualidad (Emery 1949, fig. 19; Killen 2000, 355). En el Periodo Protodinástico aparecen los primeros instrumentos de cobre para carpintería (Petrie 1917), como evidencia el conjunto de instrumentos de carpintero de la I Dinastía hallado en la mastaba 3471 de Sakara (Emery 1949, 17-57; Odler 2015; *id*. 2017, 1), entre los que hay instrumentos semejantes a los usados hasta el periodo ptolemaico y romano y que han seguido en uso hasta nuestros días. Inicialmente eran de cobre, que posteriormente se reemplazó por bronce, generalmente con un mango de madera. El principal instrumento era la azuela de cobre con mango de madera para cortar e igualar las superficies (Odler 2016, 128 s.), junto a cinceles de diversos tipos y tamaños, que en ocasiones se golpeaban con mazos de madera (*id*., 103 s.), sierras (*id*., 160 s.), taladros de arco y leznas para hacer agujeros (*id*., 170 s.) y cuñas (*id*., 176 s.), además de martillos y mazos, punzones y brocas. También se citan martillos y azuelas, alcotanas o zapapicos (*garzen* en hebreo) en la construcción del Templo de Jerusalén (1 *Re*. 6,7) y la inscripción del túnel de Siloé también hace referencia azuelas (Sayce 1881, v. 2 y 4), pues zapapicos, sierras y otros instrumentos de cantería se difundieron por todo el Oriente, desde la zona sirio-fenicia hasta Nínive (Layard 1867, 194 s.)

El final del proceso de talla consistía en alisar la superficie con piedras areniscas silíceas, dado su carácter abrasivo, y también se usaban pizarras o esquistos para afilar las herramientas, pues en otro caso perdían eficacia (Killen 2000, 356), ya que los instrumentos de bronce e incluso de hierro son poco duros, por lo que deberían ser afilados continuamente. Estos instrumentos, en ocasiones representados en tumbas, eran usados tanto en carpintería como en cantería. A estos instrumentos se deben añadir los propios de la cantera (Bloxam 2010), como palancas, rodillos y escoplos para hacer agujeros en los que incrustar cuñas de madera, que, una vez mojadas, rajaban los bloques en la dirección deseada. En la Edad del Bronce del Egeo ya se documenta el trabajo de cantería a base de golpes sistemáticos y paralelos con una azuela o zapapico para trabajar la piedra blanda conocida como *poros* (Wiersma 2014; Blackwell 2020, 225 s., fig. 8.9), sistema que igualmente aparece usado en la Grecia geométrica y arcaica del siglo VIII al VI a. C. (Rhodes 1987; *id*. 2003). Junto a la azuela, se usaba el martillo de cantero y el cincel de punta, más raramente utilizado, pues el instrumento habitual, para el trabajo preliminar y para el acabado fino, era un simple cincel o escoplo ancho (fig. 9.9), instrumentos que han seguido en uso hasta nuestros días (Rhodes 1987, fig. 6.2).

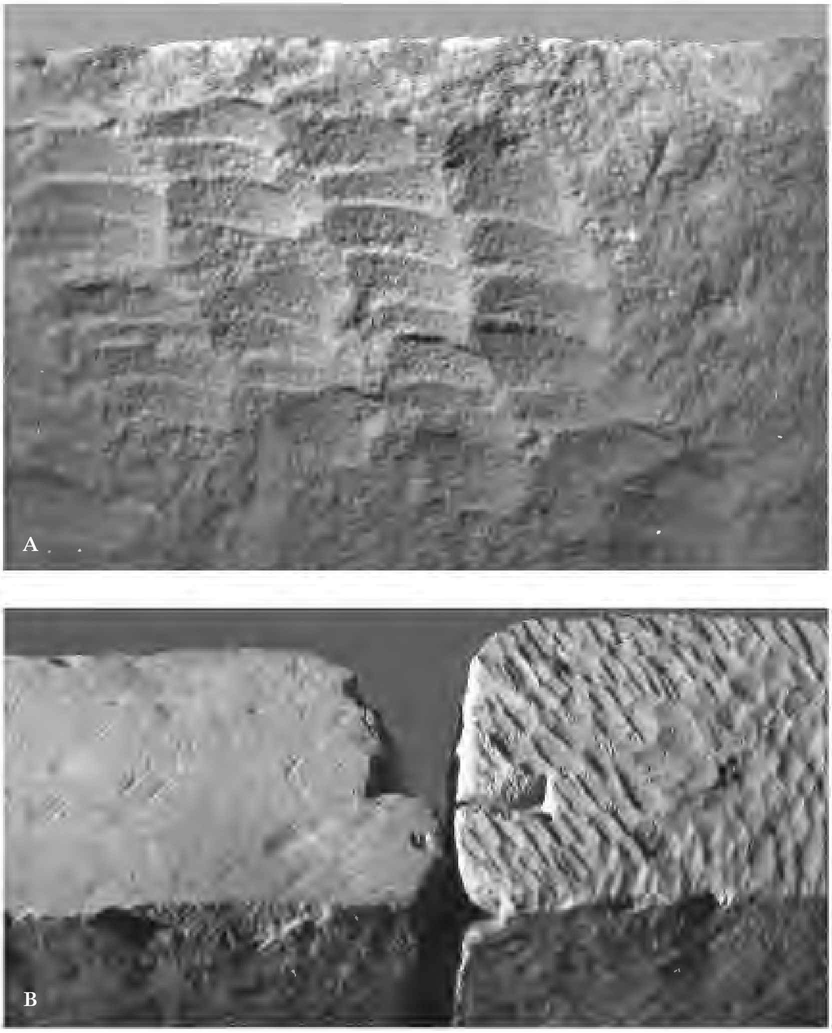


Figura 9.3. A, Lecho de un sillar de la hilada 5 regularizado con golpes de azuela. B, Sillares de la hilada 5 regularizados con azuela y alisado, con mortajas de una grapa de cola de milano (fotos: MAG).

Es necesario valorar también los instrumentos de medida y para nivelar, pues unir con precisión dos sillares exigía que los bordes fueran rectos y trazar los cimientos o alzar un muro requería medidas de precisión. En efecto, los egipcios usaban reglas de madera, seguramente con las unidades de medida y divisores señalados, y también sabían medir con una cuerda marcada con nudos en cada codo. Por otra parte, es importante que usaban la plomada para comprobar la verticalidad y que sabían nivelar con el nivel de escuadra, basado en una escuadra con una plomada (Arnold 1991, 13 s., fig. 1.10), y trazar ángulos rectos con una cuerda (*id*., 13 s., fig. 1.12), instrumentos simples, pero que serían imprescindibles para construir un monumento como el de Pozo Moro.

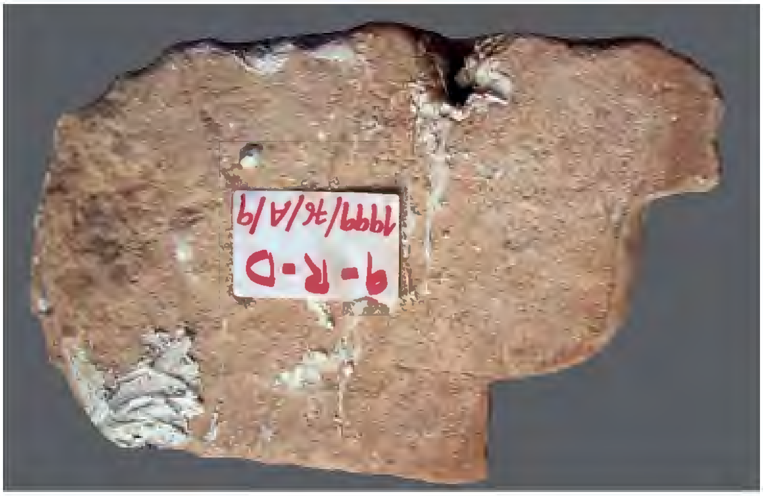


Figura 9.4. Líneas de trazado de la moldura sogueada del baquetón de gola de la hilada 9 (foto: I. Prieto).

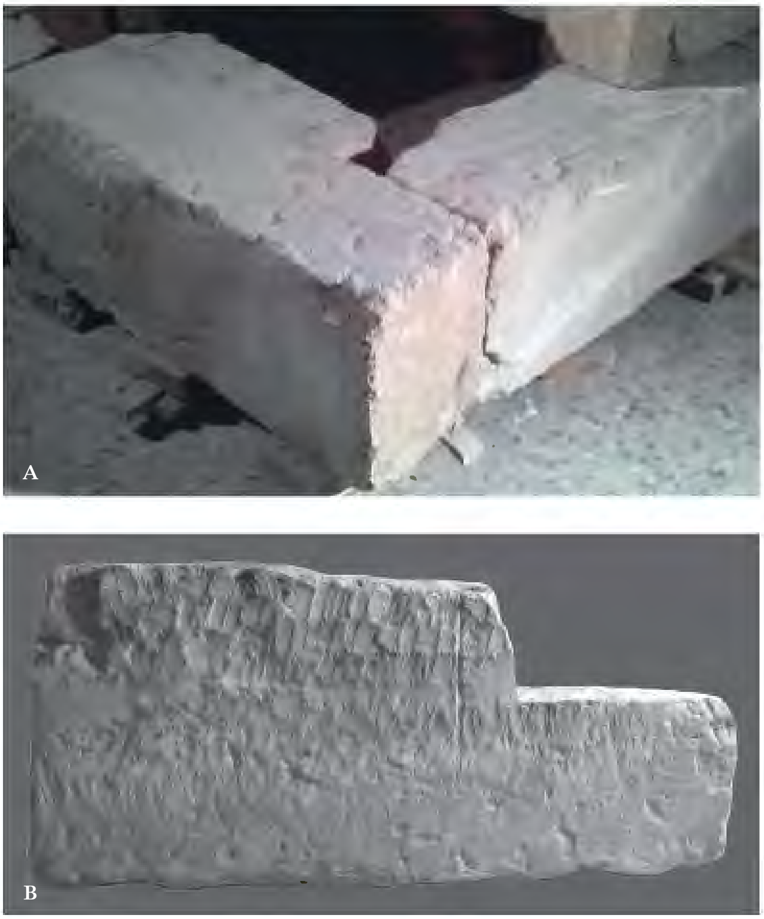


Figura 9.5. A, Sillares PM32 y PM33 de la esquina SW de la hilada 1 del monumento, con una línea que señala la posición de la hilada 2 superpuesta. B, Marca de situación y huella del sillar PM 34 de la hilada 2 (fotos: MAG).

9.3. Estereotomía: características generales

El monumento de Pozo Moro evidencia una precisa tradición técnica de estereotomía, que constituye una de sus principales características, pues denota un perfecto conocimiento de cantería, que sin duda procedía de Oriente. En la construcción de este monumento destaca la calidad del trabajo para tallar la piedra, con un uso racional de las diversas técnicas a fin de obtener, con el mínimo esfuerzo, la máxima solidez y un óptimo efecto estético.

La falta de estudios especializados y de buenos análisis de la arquitectura fenicia impide precisar paralelos precisos para muchas de las técnicas de estereotomía utilizadas en Pozo Moro, aunque las técnicas de talla atraen cada vez más a los investigadores de la arquitectura (Almagro-Gorbea 1980b; *id.* 1983a; Alcalá-Zamora 2003, 167 s.; Izquierdo 2000, 388 s.), como ocurre en la escultura ibérica (Chapa *et al.* 2009; Chapa 2012; Almagro-Gorbea y Torres 2010), pues estos análisis permiten igualmente conocer la organización de los canteros y calcular el tiempo y costo del trabajo realizado (Alcalá-Zamora 2003, 169 s., fig. 6.2 a 6.4).

De origen sirio-fenicio debe considerarse el uso sistemático de ortostatos con relieves, aunque la técnica adoptada en Pozo Moro se ha adaptado a los muros *ashlar*, si bien ambos elementos son característicos de la arquitectura del Antiguo Oriente, en concreto de la arquitectura siriohitita. En efecto, el monumento de Pozo Moro se caracteriza por un aparejo pseudoisódomo

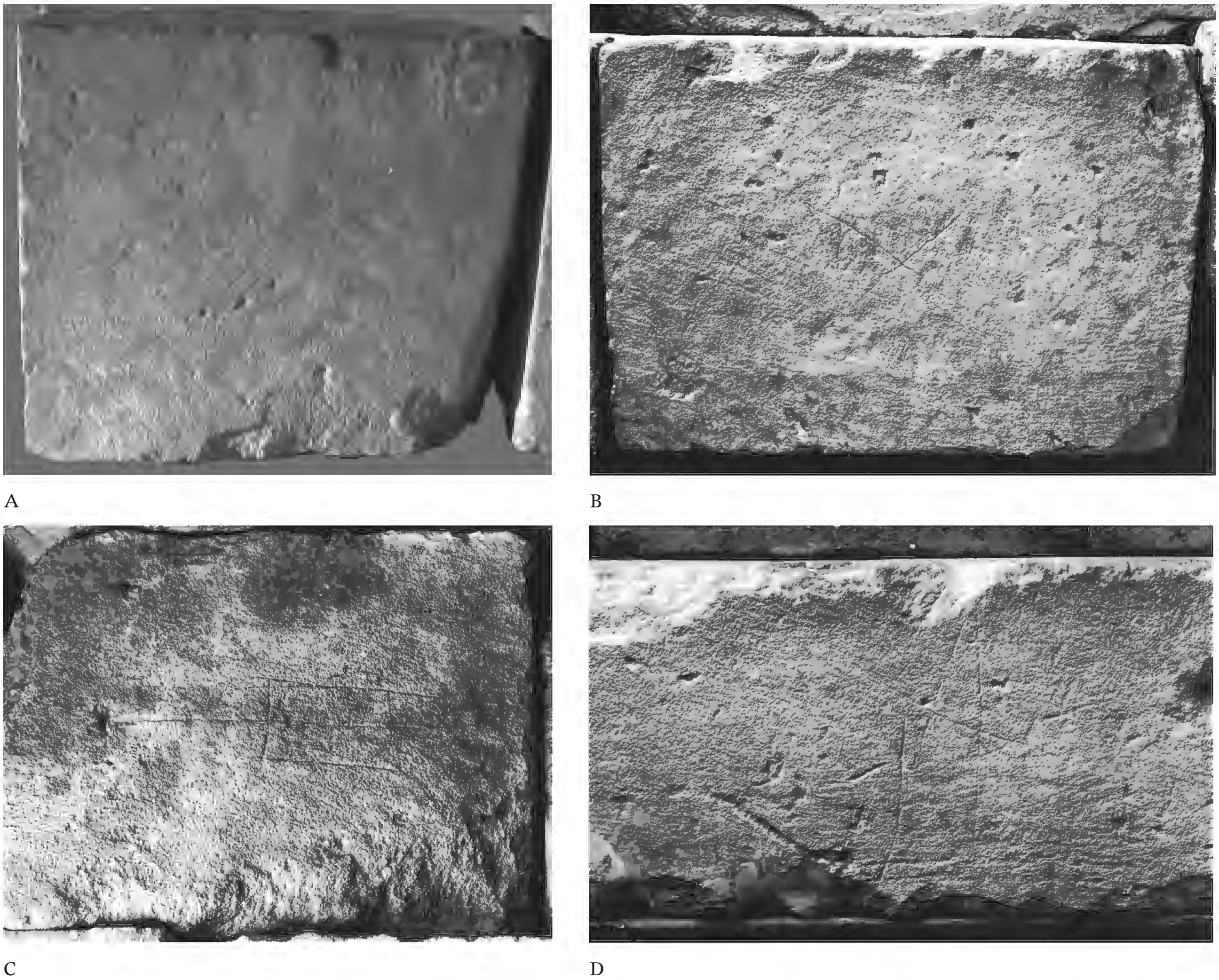


Figura 9.6. Marcas en los sillares para indicar a qué hilada pertenecen: A, PM10 (foto: Museo Arqueológico Nacional), B, PM2 (foto: D-DAI-MAD-WIT-R-08-83-05); C, PM9 (foto: D-DAI-MAD-WIT-R-08-83-01), D, incierto (foto: D-DAI-MAD-WIT-R-08-83-01).

de sillares, conocido en Oriente como muro *ashlar*, que implica una serie de técnicas constructivas asociadas, como las hileras pseudoisódomas con las esquina dispuestas en «soga y tizón», el empleo de grapas para unir sillares, el uso de líneas de trazado y de marcas en los sillares para facilitar su montaje y la maestría que ofrece la talla, no solo por el dominio de la estereotomía, sino al saber buscar y utilizar una cantera adecuada de calcarenita que facilitara el labrado y la construcción del monumento. En efecto, junto a estos aspectos técnicos, es característico el uso de calcarenitas blandas y fáciles de tallar, frecuentes en muchas áreas del Mediterráneo, donde su empleo se hace habitual hasta generalizarse el mármol a partir de la Grecia Clásica. En Egipto su uso se generaliza a partir de la XVIII Dinastía (Lucas y Harris 1962, 55 s.; Arnold 1991, 27 s.) y en el Egeo se usa para los muros *ashlar* de la Edad del Bronce (Blackwell 2020). En la Grecia geométrica y arcaica se utiliza esta piedra, denominada *poros*, hasta el siglo VI a. C. (Rhodes 1987), usada igualmente de forma habitual en la arquitectura y en la escultura hispano-fenicia e ibérica (Almagro-Gorbea y Torres 2010, fig. 280, 285, 286, etc.). La preferencia por este tipo de piedra podría proceder de una tradición que remonta a la Edad del Bronce, pero también pudiera considerarse una trasposición del uso de basaltos y piedras volcánicas del área nordsiria a las areniscas calizas de la región fenicia, semejantes a las que aparecen en Chipre, Grecia o Hispania, pues este tipo de piedra es frecuente en toda la cuenca del Mediterráneo. Esta característica técnica originaria de Fenicia pasó a la arquitectura y a la plástica tartesia y de esta a la ibérica hasta el final de sus manifestaciones, ya en época romana

A pesar de la falta de información sobre los aspectos técnicos de la arquitectura fenicia, la Biblia hace alusión explícita a la pericia de los canteros fenicios de Tiro y de Biblos, que extrajeron y labraron los sillares de piedra del templo de Jerusalén. Las referencias bíblicas indican que los sillares con los que se construyó el templo habían sido preparados en la cantera, puesto que durante su construcción no se oía ningún ruido de martillos, hachas ni herramientas de hierro (1 *Re.* 6, 7), evidencia del cuidado con el que habían sido tallados para que encajaran sin tener que retocarlos en el proceso posterior de instalación, hecho que supone una buena organización del trabajo en cadena. Esta referencia histórica la confirman estudios actuales, pues las esculturas de Karatepe se tallaban en la cantera de Yesemek, pero los detalles y retoques se completaban en el lugar al que estaban destinados (Duru 2004). El mismo proceso de trabajo cabe suponer en Pozo Moro, lo que permite reconstruir con cierta precisión la cadena operativa de sus canteros, que, sin duda, estarían dirigidos

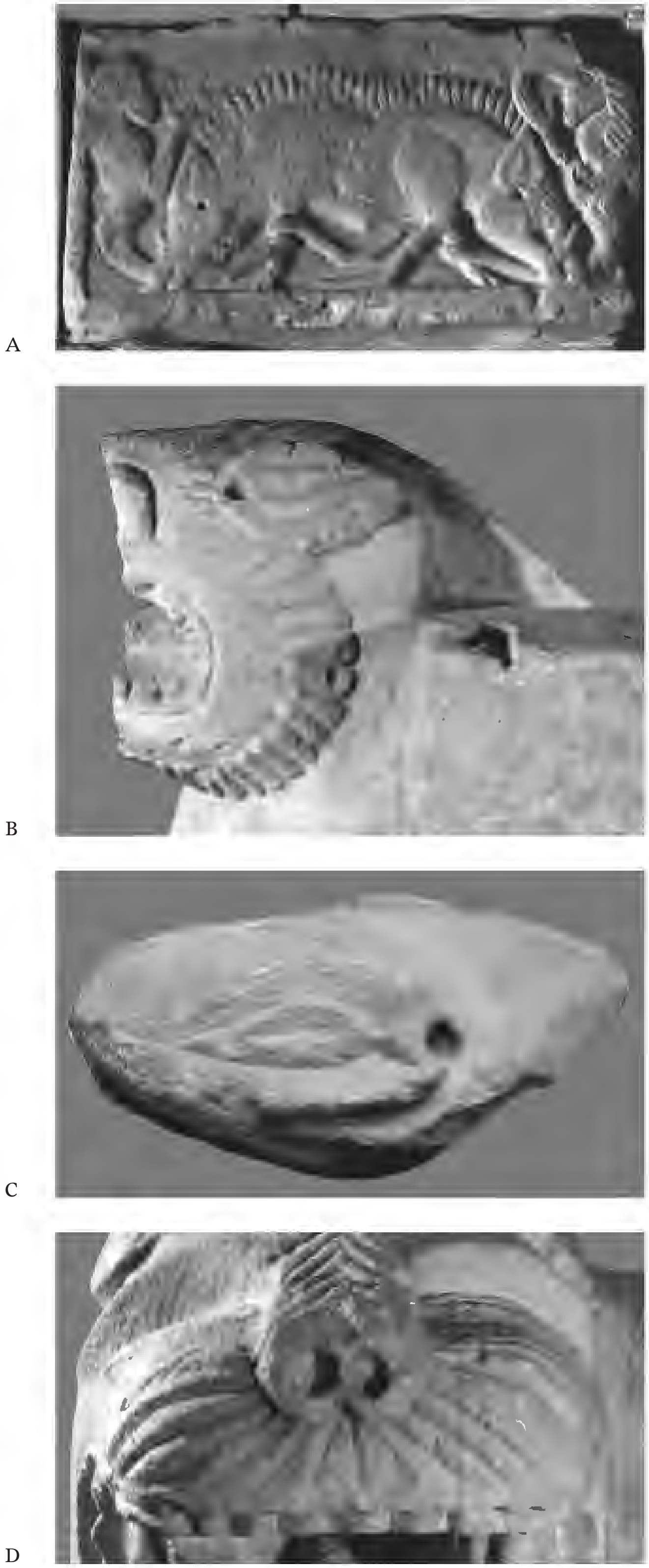


Figura 9.7. A, Perforaciones con taladro en las orejas de jabalí bifronte del bajorrelieve de la hilada 8 (foto: D-DAI-MAD-WIT-R-10-83-17b). B-C. Perforación a taladro de la oreja del león 1NW, PM54 y de un fragmento del León 1SE. D, Perforación a taladro de las fosas olfativas del león 1NW, PM54 (B-D, fotos: MAG).

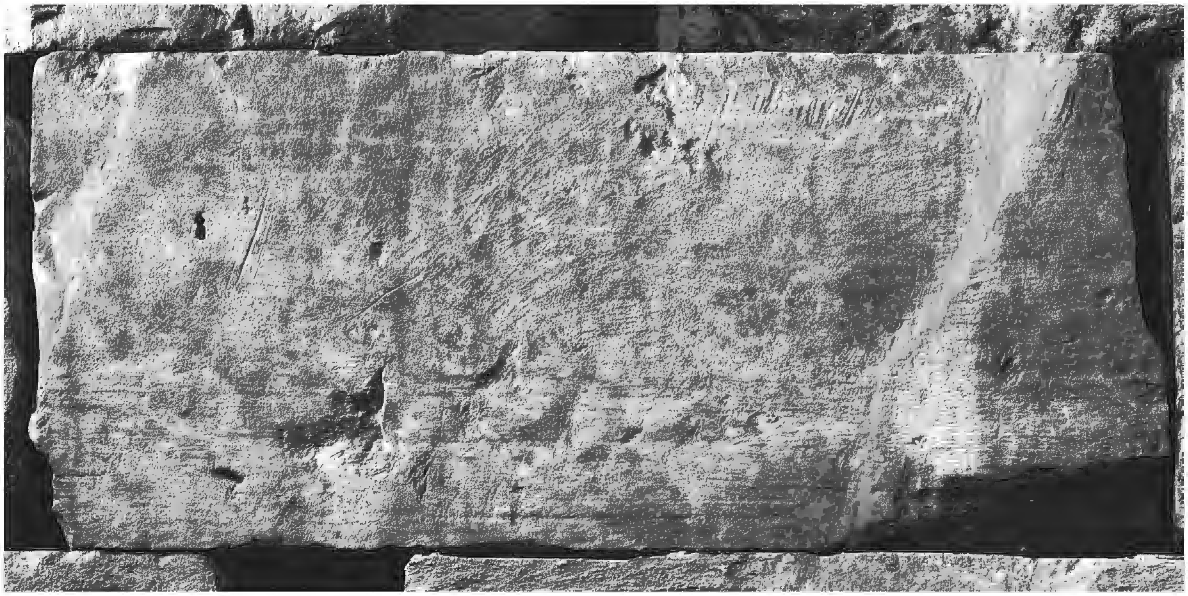


Figura 9.8. Posibles huellas de gradina en el sillar PM46 de la hilada 5 este (foto: MAG).

por un «maestro» o persona con buenos conocimientos y amplia experiencia, como ha sido habitual en la organización de los equipos de canteros hasta nuestros días (*vid. infra*).

La primera labor de los canteros especializados sería buscar y seleccionar una cantera que tuviera las condiciones necesarias de calidad y también un buen acceso que facilitara el transporte. En la cantera se procedería a extraer bloques de piedra de dimensiones adecuadas, preestablecidas para obtener los sillares con el mínimo esfuerzo. Desde el imperio hitita se conocen canteras (Seeher 2009), algunas especializadas en esculturas, como las de Sikizlar (Mazzoni 1986), a 40 km al SW de Carchemish, o la de Yesemek a unos 20 km de Karatepe (Duru 2004; Drüppel *et al*. 2011; Summers y Ozel 2012), descubierta por Felix von Luchan en 1890, en la provincia de Gaziantepe, al sureste de Turquía, cuando excavaba en Zincirli. Esta cantera fue organizada por Suppiluliuma I (*c*. 1344-1322 a. C.) y, tras desaparecer el imperio hitita, volvió a tener actividad en el siglo IX a. C. al servicio del reino arameo de *Sam'al* hasta que fue definitivamente abandonada tras la conquista asiria en el siglo VIII a. C. La cantera ocupa unos 100.000 m^2 de terreno basáltico en el que se han hallado más de 140 leones, además de cerca de 200 esfinges y figuras de dioses sin finalizar. Para obtener los bloques se utilizaban las grietas preexistentes en las que se introducían cuñas de madera que se mojaban para que al expandirse rompieran el duro basalto. A continuación, con martillo y cincel se daba forma a los bloques, después se alisaba su superficie y finalmente se tallaban y pulían las esculturas, aunque el acabado final se debía realizar en el lugar de destino, que se supone que sería Zincirli, Gaziantepe y Alepo, lugares en los que han aparecido esculturas similares.

Tras la extracción, probablemente en un taller situado en la propia cantera, se procedería a labrar los sillares siguiendo ciertas normas que reflejan las técnicas de talla. En efecto, la cara interna de los sillares aparece toscamente desbastada, probablemente con un pico. A continuación, debía igualarse su superficie, seguramente con golpes paralelos y regulares con una azuela o alcotana, cuyos golpes convexos han quedado marcados por huellas de 2 a 3 cm de ancho y de poco más de 5 cm de largo (fig. 9.2, 9.3A-B y 9.5B). Las caras que tenían función constructiva

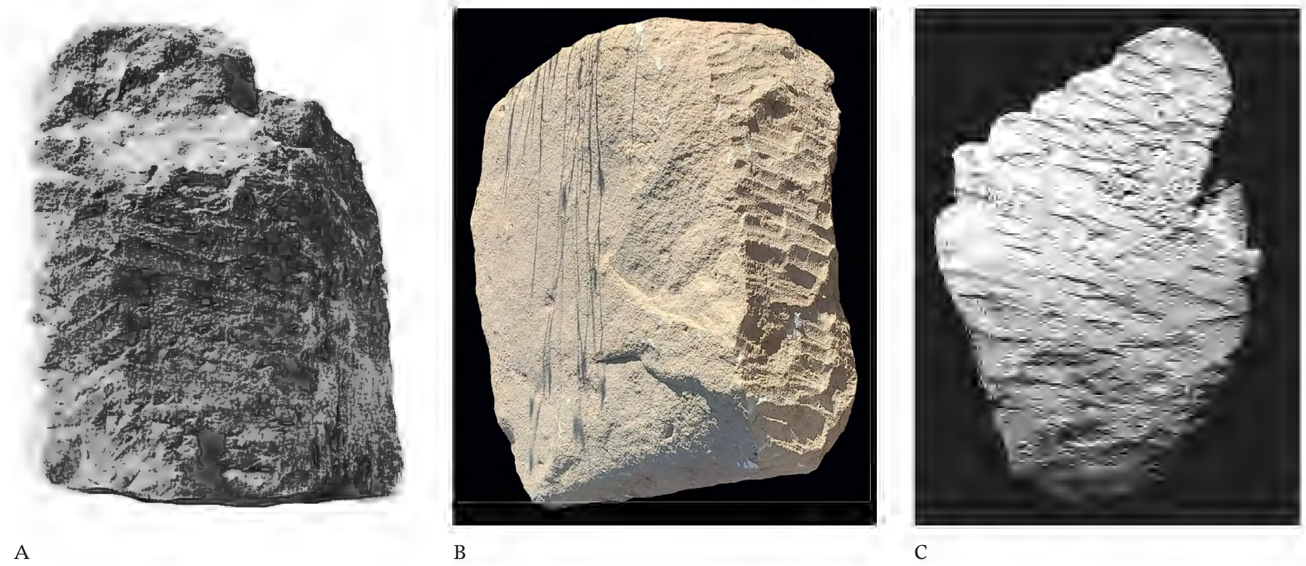


Figura 9.9. Huellas paralelas de escoplo: A, Pilar de *poros* de Corinto del Periodo Geométrico (foto: Corinth Museum, A-72-32). B, Sillar de Peña Negra, Crevillente (foto: MAG). C, Palmeta jonio-ibérica de La Alcudia de Elche (Blánquez y Roldán 1994, fig. 5)

eran regularizadas con cuidado, primero con un abujardado regular con azuela y posteriormente, en los laterales y en ocasiones en toda la superficie, con un trabajo más fino, en especial hacia las aristas, que pueden aparecer alisadas como lo están las superficies externas (fig. 9.3 y 9.5B).

Este trabajo de abujardado, bien documentado en Palestina (Shiloh 1979, 61), debe considerarse característico de estos canteros fenicios. Esta técnica de cantería se difundió por el Mediterráneo en el Periodo Orientalizante, desde Grecia, donde se documenta en Corinto (fig. 9.9A) a partir del siglo VIII a. C. (Brookes 1981; Rhodes 1987, fig. 6B), hasta Hispania, como lo evidencian algunos sillares aparecidos en La Fonteta y Peña Negra (fig. 9.9B), anteriores al último cuarto del siglo VI a. C., cuya cronología y procedencia quedan próximas a Pozo Moro, aunque esta técnica tuvo continuidad en la escultora jonio-ibérica (fig. 9.9C), como se evidencia en *Illici* (Blánquez y Roldán 1994, 70 s., fig. 5 y 6).

La fase posterior sería terminar de alisar las superficies visibles con un escoplo y, después, con una piedra de alisar, seguramente de arenisca, hasta dejar la superficie totalmente lisa con ayuda de una regla, aunque, en ocasiones, quedaban huellas de los golpes de azuela (fig. 9.3A-B). Para este trabajo es posible que se recurriera al uso de la gradina (Nylander 1970, 27 s.), aunque las posibles huellas de su uso no son seguras en Pozo Moro (fig. 9.6D y 9.8).

Este proceso de alisado suponía una aproximación a una *anathyrosis* aún imperfecta en la unión de los sillares. Esta técnica, de origen oriental, bien documentada en Urartu, fue perfeccionada por los jonios (Nylander 1970, 35 s. y 58-62), pero en Pozo Moro la *anathyrosis* solo es una tendencia, ya que la mayoría de los sillares en las juntas tienden a ofrecer alisada solo la parte que da a la cara principal, técnica de larga tradición en Oriente (*id*., 58 s. nota 144, fig. 17 y 18). Estas innovaciones suponían avances técnicos que en Pozo Moro son casi contemporáneos a su introducción en la Grecia Arcaica, lo que refuerza la hipótesis de que tendrían antecedentes orientales (Nylander 1970, 53-55 y 60-62).

Como se ha dicho, Pozo Moro utiliza un aparejo pseudoisódomo de sillares *ashlar* característico de Oriente, con sus técnicas asociadas, como hileras pseudoisódomas con esquina alternas dispuestas en «soga y tizón», uso de grapas para unir sillares y de líneas de trazado y de marcas de cantería para facilitar el montaje. Además, destaca la maestría que evidencia la estereotomía y la localización de una cantera de calcarenita adecuada para la construcción del monumento.

Igualmente es característico el friso de relieves de la hilada 6 (*vid. infra*, § 14), que procede, muy probablemente, de la adaptación a la técnica de muros *ashlar* de los ortostatos de la arquitectura sirio-hitita, como también proceden de la arquitectura sirio-hitita los leones de esquina (*vid. infra*, § 16), adaptados al sistema de esquinas alternas dispuestas en «soga y tizón».

Sillares *ashlar*

La característica técnica esencial de la construcción del monumento de Pozo Moro es el uso sistemático de sillares tallados, técnica conocida en Oriente como *ashlar masonry* (Shiloh 1979, 60 s.). Este aparejo se caracteriza por construir con sillares de forma, tamaño y superficie uniforme, dispuestos en hiladas horizontales, lo que facilitaba la construcción y mejoraba el efecto estético. Esta técnica de canteros especializados tenía una larga tradición en Oriente y se documenta en el Egeo desde la Edad del Bronce (Blackwell 2020) y en Egipto se generaliza en la XVIII Dinastía (Lucas y Harris 1962, 55 s.; Arnold 1991, 27 s.), pero en la Edad del Hierro se difundió por todo el Mediterráneo, desde la Grecia geométrica (Rhodes 1987; *id*. 2003) hasta Hispania.

Esta técnica utiliza de forma sistemática, prácticamente exclusiva, calcarenitas del Terciario, un tipo de roca blanda presente en muchas regiones mediterráneas. Estas calcarenitas, de diversa textura según las canteras, se extraen y se labran con gran facilidad, aunque suelen tener fisuras y fallos, que los canteros experimentados sabían evitar. Además, la calcarenita es una piedra blanda al extraerse de la cantera, en la que se puede cortar y trabajar e incluso en ocasiones serrar como si fuera madera, pero al secarse y darle la intemperie tiende a endurecerse y hacerse más resistente. A causa de este hecho, no siempre valorado, la talla de este tipo de piedra resultaba muy similar a la talla de la madera, por lo que se solían utilizar los mismos instrumentos (*vid. supra*), por lo que no se debe excluir que ambos materiales pudieran ser labrados por los mismos artesanos. Así parece evidenciarse en algunos talleres de escultura ibérica, como el Taller de Baena, cuyas obras ofrecen planos oblicuos y aristas característicos de la escultura xoánica (Almagro-Gorbea y Torres 2010, 366, fig. 292), hecho que también se constata en el altorrelieve de Pozo Moro con un ser marino PM58 (fig. 9.10), cuyos planos lisos con aristas contrastan con los planos suaves redondeados de los restantes relieves del monumento.

Los sillares utilizados en Pozo Moro tienen forma de paralelepípedo y se colocaron en seco por superposición directa de unas hiladas sobre otras. Cada una de las caras del sillar tenía sus propias características, que se pueden identificar por su posición y porque cada cara era trabajada con una técnica diferente (*vid. supra*). La cara exterior o frontal es la visible en la superficie del muro (1), debajo queda la cara del lecho (2), hacia el interior queda la cara posterior, que quedaría oculta (3), encima queda la cara del contralecho (4), y a los lados, las caras laterales derecha (5) e izquierda (6). La cara frontal (1), que daba al exterior, está pulida, mientras que la del lecho (2) y del contralecho (4) suelen estar alisados con azuela y en ocasiones están pulimentados (fig. 9.3B y 9,5B). Las caras laterales (5 y 6) ofrecen la parte o borde exterior alisada o incluso pulida por su función constructiva, pero su parte interna, lo mismo que la cara posterior (3), aparece abujardada groseramente en los laterales, como se observa en Oriente (Shiloh 1979, 61). El trabajo de talla y preparación de los sillares era más fino hacia las aristas exteriores para mejorar la unión y la estabilidad del edificio (Almagro-Gorbea 1983a, lám. 31), y en algunos casos se alisan

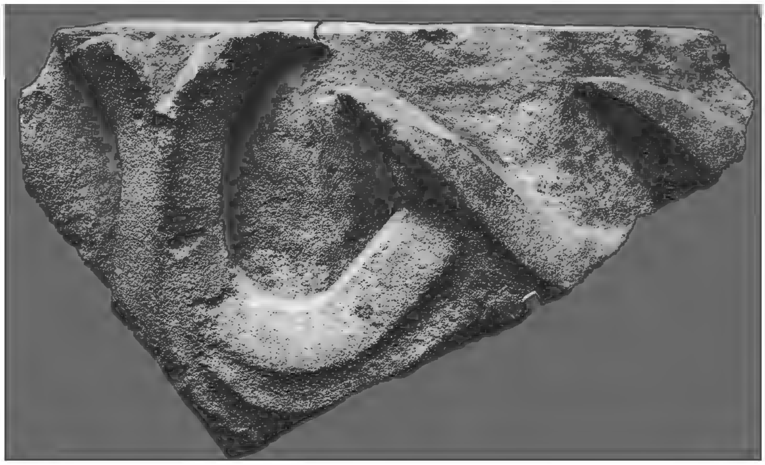


Figura 9.10. Relieve PM-58 con ser marino con superficies planas y aristas vivas características de la talla en madera (foto: D-DAI-MAD-WIT-R-09-83-12).

lechos y contralechos como las superficies externas (fig. 9.5B), lo que contrasta con la cara interna de los sillares, que quedaba simplemente desbastada, en ocasiones de forma muy grosera. Estas técnicas de preparar las juntas para mejorar la unión entre sillares tienen precedentes en la arquitectura egipcia (Arnold 1991, 120 s., 124 s.), aunque su uso en Pozo Moro es todavía algo rudimentario.

Otra característica técnica de los muros *ashlar* de Pozo Moro es el sistema de aparejo pseudoisódomo, que procede de Oriente (Shiloh 1979, 60 s.). Los sillares están dispuestos en hileras pseudoisódomas, pues todos los sillares de una hilada ofrecen la misma altura, aunque esta varía de una hilada a otra. Además, los sillares de esquina se han dispuesto con la técnica de «soga y tizón», en la que se alternan los lados al cerrar unos a otros en las sucesivas hiladas para dar más estabilidad a la construcción. En la Hispania fenicia, las sepulturas de Trayamar utilizan este aparejo en el siglo VII a. C. (Schubart y Niemeyer 1976, 108, 133 s. 194 s.) y a partir del siglo VI a. C. se utiliza en tumbas de *Gadir* (García Bellido 1952a, figs. 223-227 y 229-230) y de *Malaka,* entre las que destaca la «Tumba del Guerrero» con sillares de 50 cm de alto y 10 cm de grueso y 92 a 96 cm de largo (García González y Sánchez Bandera 2018, fig. 3 y 4; García González y López Chamizo 2019; López Chamizo 2019-2020), lo que indica que existían equipos de canteros en las ciudades fenicias de Hispania. Este aparejo pseudoisódomo con esquinas en «soga y tizón» pasó a ser habitual en monumentos turriformes fenicios. Se constata en el monumento de *Karib Hiram* en Líbano (Jong 2010, 618) y en la torre de Zurrieq, en Malta, que pueden datarse hacia los siglos VI-V a. C., aunque Prados (2008, 175, fig. 40), lo fecha, sin argumentos, a fines del siglo IV o inicios del III a. C. También los monumentos púnicos del Norte de África utilizan este aparejo (Poinssot y Salomonson 1963; Rakob 1979; Prados 2008, *passim*), cuyo uso pasó igualmente a la cultura ibérica (Almagro-Gorbea 1982a), por ejemplo, en el monumento de Haches (observación personal de los sillares en superficie en 1978), en el basamento aparecido en la necrópolis de Alarcos, Ciudad Real (El País, 6.8.2019) o en el monumento turriforme de Giribaile (Alejo *et al*. 2022).

El aparejo de *ashlar* utilizado en Pozo Moro procede de esta tradición constructiva de origen fenicio, complementada y enriquecida por la hilada 4, con leones de esquina, y por la hilada 6, concebida como un friso de ortostatos con relieves originario de la arquitectura sirio-hitita (Frankfort 1954, 167 s.; Naumann 1971; Gilibert 2011; etc.). Estos detalles, frente a la simple técnica de sillares de *ashlar* lisos cuyas raíces proceden de la Edad del Bronce en esa zona de Oriente, confirman el origen sirio-fenicio del monumento de Pozo Moro.

Esquinas alternas en «soga y tizón»

Otra técnica característica de los muros *ashlar* en Siria, Fenicia y Palestina es la disposición de forma alterna de los sillares de esquina. De acuerdo con esta técnica, los muros de Pozo Moro ofrecen dos lados opuestos que cierran a los otros dos, alternándose los lados de cierre de hilada en hilada para lograr que las esquinas quedaran mejor trabadas a modo de «soga y tizón». Este sistema de cerrar de forma alterna según las hiladas puede considerarse una aplicación a las esquinas de la estructura de soga y tizón característica de los muros *ashlar* (Shiloh 1979, 60 s., fig. 69 y 70). En Pozo Moro esta técnica se usó para reforzar la estabilidad de las esquinas y se asocia siempre a un estrechamiento de la cara posterior (cara 3) de uno de los sillares, estrechamiento en el que encaja el sillar contiguo que forma la esquina y que ya ofrece la forma normal de paralelepípedo (fig. 9.5A-B), detalle técnico que parece proceder del sistema de unión de sillares de esquina en la arquitectura egipcia (Clarke y Engelbach 1930, fig. 170; Arnold 1991, 128).

Este sistema de construcción de las esquinas, asociado a muros pseudoisódomos, se documenta en monumentos fenicios, como el citado sarcófago turriforme de *Karib Hiram* en Líbano (Jong 2010, 618), y pasó a Chipre, como muestra el muro norte del Palacio de Amatunte (Alabe y Petit 1989, 907, fig. 76). Igualmente se utiliza en el monumento turriforme de Zurrieq, en Malta (Prados 2008, 175, fig. 40; Sagona 2007, 225 s., fig. 7.2), y esta técnica pasó igualmente a la arquitectura númida (Rakob 1979, fig. 82, 89, etc.). También la arquitectura ibérica adoptó esta tecnología constructiva para reforzar las esquinas de muros, como en el supuesto *Artemision* de Sagunto (García Bellido 1963) o en el monumento funerario turriforme de Alcoy (Almagro-Gorbea 1982c).

Ortostatos y frisos con relieves

Uno de los elementos más característicos del monumento es el friso de bajorrelieves de la hilada 6. Este friso corrido rodeaba todo el primer cuerpo del monumento y constituía su centro geométrico, visual e ideológico (*vid*. *infra*, § 14).

La idea del friso de relieve corrido rodeando un monumento ya aparece desarrollada en el sarcófago de *Ahiram* de Biblos (Rehm 2004), hacia el siglo x a. C., que, por su carácter monumental, incluidos los leones tumbados sobre los que se apoya, constituye el mejor precedente del friso y de los leones de sustentación de Pozo Moro. Sin embargo, este friso de relieves de la hilada 6 de Pozo Moro también pudiera proceder, como los leones de esquina, de la arquitectura sirio-hitita, en la que es característico el uso sistemático de ortostatos con relieves.

El friso con bajorrelieves de Pozo Moro técnicamente está organizado como una estructura de sillares aislados, por lo que parece una adaptación de la tradición sirio-hitita de ortostatos con relieves a la técnica de muros *ashlar* de estructura pseudoisódoma, características que refuerzan el origen sirio-fenicio del monumento.

Leones de esquina

Los sillares de esquina en forma de león son otro elemento técnico constructivo característico de Pozo Moro, que se utiliza tanto en el cuerpo inferior como en el cuerpo superior. Ambos cuerpos del monumento tenían sillares en forma de león en las cuatro esquinas, adaptadas a la técnica de soga y tizón, pero con forma zoomorfa como elemento apotropaico que resaltaba su monumentalidad. Estos leones, a juzgar por su estilo y técnica constructiva, pero también por su significado (*vid. infra*, § 16), deben considerarse un elemento constructivo procedente del área sirio-hitita o de la Fenicia septentrional, como indican sus más próximos paralelos estilísticos, hace años señalados (Almagro-Gorbea 1983a, notas 82-142; *vid. infra*, § 16.3).

Estos sillares de esquina zoomorfos tienen la estructura de un sillar prismático, aunque en una de sus caras se ha esculpido la parte delantera del animal, con la cabeza y las garras, y en otra de las caras se ha esculpido en altorrelieve el costado del animal. Estos sillares de esquina, desde un punto de vista constructivo, quedaban empotrados en el paramento como un sillar más, por lo que en su parte superior los leones ofrecen una plataforma lisa sobre la que se asientan la hilada superior, que en parte sobresale del lomo y que en parte corta el cuello. Esta función como sillar es característica de algunos leones siriohititas (Akurgal 1966, *passim*; Orthmann 1971, *passim*). Sin embargo, frente a la tradición neohitita, los leones de Pozo Moro están tumbados, aunque mantienen las proporciones 4 × 3 de un animal de pie para adaptarse mejor a los 2 pies de altura de las hiladas 4 y 12, de las que formaban parte.

Sin entrar en sus características estilísticas y en su significado, ni en sus precedentes siriosfenicios, como las pilas sacras de la Edad del Bronce de Ebla (Matthiae 1985, fig. 97; *id*. 1998, 570 s.., fig. 7-8; Einweg y Otto 2012, 104 s., fig. 8-10; Peyronel 2019) o el sarcófago del rey *Ahiram* de Biblos datado hacia del siglo x a. C. (Rehm 2004), que se analizan más adelante (*vid. infra*, § 16.3), la concepción cúbica de los leones y su función como ortostatos de esquina es característica de la arquitectura neohitita, hecho confirmado por su estilo, sin influjos asirios ni arameos. Los leones de Pozo Moro, además de estar tumbados, ofrecen el rabo enroscado junto al costado por debajo de la pata trasera, un detalle poco frecuente, que, como el anterior, es propio del Norte de Siria. La función constructiva como sillar de esquina es característica de los leones sirio-hititas y precisa el origen de este elemento constructivo. Sobre el lomo de los leones de Sakçagözü A/3 y A/11 sobresale la forma de ortostato paralelepípedo (Akurgal 1969, fig. 15, lám. 16; Orthmann 1971, lám. 49b y 50,d), como ocurre en los leones C/5, D/1 y H/3 de Zincirli (*id*., lám. 61,d-e, 62,a y 64,e; Akurgal 1969, fig. 12 y 13). El cuerpo del león funciona igualmente como un ortostato en los leones de Zincirli C/2 (*id*., lám. 61,e), Ain Dara (Orthmann 1971, lám. 1,a y 2,a), Arslan Tash (*id*., lám. 4,d), Carquemis (*id*., lám. 25,e, 32,e y 34,a), Malatya (*id*., lám. 39,a-c), Marash (*id*., lám. 44,a-b), etc., y se puede añadir el león de una puerta monumental de Domutztepe del siglo IX a. C., con el lomo y el lateral interior tallados en plano para adaptarlo a los ortostatos, león que mide 1,60 m de largo y 1,10 de altura (*id*., lám. 6,d; Çambel y Özyar 2003, 224, b y d), lo que da idea de su monumentalidad, pues dobla el tamaño de los leones de Pozo Moro.

Estos sillares de esquina zoomorfos de origen neohitita tuvieron continuidad por el Mediterráneo. Además del basamento con cuatro leones tumbados del sarcófago de *Ahiram* de Biblos (Rehm 2004), el paralelo más conocido en Oriente son los leones de *Meghazil* A de Amrit (Renan 1864, 71 s.; Prados 2008, 105 s., fig. 86; *vid. infra*, § 12.3). Este monumento turriforme, probablemente del siglo VI a. C., se apoya sobre leones como el monumento de Pozo Moro, tradición que perduró hasta época helenística, como muestra el palacio de Quars-el-Abd o Iraq al-Amir, cerca de Aman (Will 1977; Larche y Will 1991).

Ya en el mundo púnico se conoce en Motia un pequeño sillar de esquina con una sirena fechado en el siglo V a. C. (Moscati 1980, 126), y también el mausoleo B de Sabratha (di Vita 1976, 280 s., fig. 4) ofrece este elemento transformado por influjo helenístico. El mundo etrusco también utilizó elementos zoomorfos de esquina desde la segunda mitad del siglo VI en sepulturas de dado (Sgubini-Moretti 1980, 135), lo que refleja claros influjos orientalizantes, sin duda originarios de Fenicia, como otras piezas con funciones semejantes (Rumpf 1928, lám. 12; Paribeni 1938, 57 s.; *id*. 1939, 179 s., n.° 150-173; Jannot 1976, 220-225, lám. 66-68).

En la Hispania fenicia los sillares en forma de león de Pozo Moro tienen su precedente en un monumento, posiblemente turriforme, de la necrópolis de Almuñécar, donde se asocian a una tumba fenicia de cámara del siglo VII o VI a. C. (Almagro-Gorbea 1983a). Este elemento constructivo pasó igualmente a la arquitectura ibérica, en la que perduró hasta la Romanización (Almagro-Gorbea 1982a; *id*. 1983a, 230 s., fig. 10), como el león de esquina de la Puerta del León de *Castulo,* Jaén (Barba 2014; Barba *et al*. 2015), de 120 cm de largo por 90 cm de ancho, que equivalen a 4 × 3 pies, que muestra la perduración de este elemento constructivo de carácter apotropaico originario de las puertas monumentales de Oriente, como la citada de Domutztepe.

Técnicas de talla de las esculturas

Las técnicas de talla de los relieves y esculturas de leones de Pozo Moro pueden considerarse similares a las documentadas en el análisis del toro orientalizante tartesio de Porcuna que ha analizado Teresa Chapa, a quien seguimos puntualmente en sus observaciones (Chapa *et al*. 2009; Chapa 2012). Para el Toro de Porcuna, tras seleccionar una cantera de piedra idónea, con bloques del tamaño adecuado y accesible para el desarrollo del trabajo, se obtuvo un bloque de unos 175 kg de peso, que una vez esculpido quedaría reducido a unos 100 kg. El escultor transmitiría sus criterios a los canteros y probablemente participaría directamente en este trabajo, puesto que debería asegurarse de que la piedra cumplía los requisitos de tamaño y calidad que requería y que el bloque a tallar no tenía ningún defecto o grieta (Chapa *et al*. 2009, 164). Alguna de estas canteras ha sido publicada, como la de El Ferriol en Alicante (Gagnaison *et al*. 2007; Chapa *et al*. 2009, 164; Moratalla *et al*. 2014; Rouillard y Gutiérrez Garcia, eds. 2018; Rouillard *et al*. 2020), en la que todavía se conservaba algún esbozo de escultura desechado (Gagnaison 2007), aunque en la construcción de Pozo Moro hay que destacar la utilización exprofeso de una cantera local (*vid*. *infra*, § 11A).

Estos escultores deben ser considerados artesanos especializados, que trabajarían sobre un diseño geométrico previo dibujado en dos dimensiones con las medidas y proporciones que debía tener la escultura una vez finalizada. Los leones, como seguramente el resto de los relieves y esculturas de Pozo Moro, debieron ser trazados por medio de un cuadriculado, que, a su vez, quedaría inserto en el trazado geométrico reticular de todo el monumento, de acuerdo con una técnica derivada del sistema de trazado usado por los egipcios (*vid*. *infra*, § 10.6). Un buen ejemplo es el reticulado que ofrece un pequeño ostrakon de 12 cm de ancho con un capitel liliforme de época de Samético I (664-610 a. C.) (fig. 9,11C), hallado entre los desechos del patio de la tumba de *Nespakashuty* en Deir el-Bahari (TT 312, MMA 509a)[35].

El trazado geométrico de los leones de Pozo Moro, al estar insertado en cuadrículas, permite apreciar la concepción modular de la figura, como evidencia su visión frontal, pues la cabeza corresponde a 2 unidades (= 1 pie), el tronco a 4 unidades (2 pies) y las patas a 1 unidad (1/2 pie). Aunque los leones de Pozo Moro ofrecen pequeñas diferencias en sus medidas, el león PM50, el mejor conservado, mide 82 cm de altura (2+2/3 pies), 109 cm de alto (3+1/2 pies) y la cabeza

---

[35] https://www.metmuseum.org/art/collection/search/558431; consultado 2024.7.22.

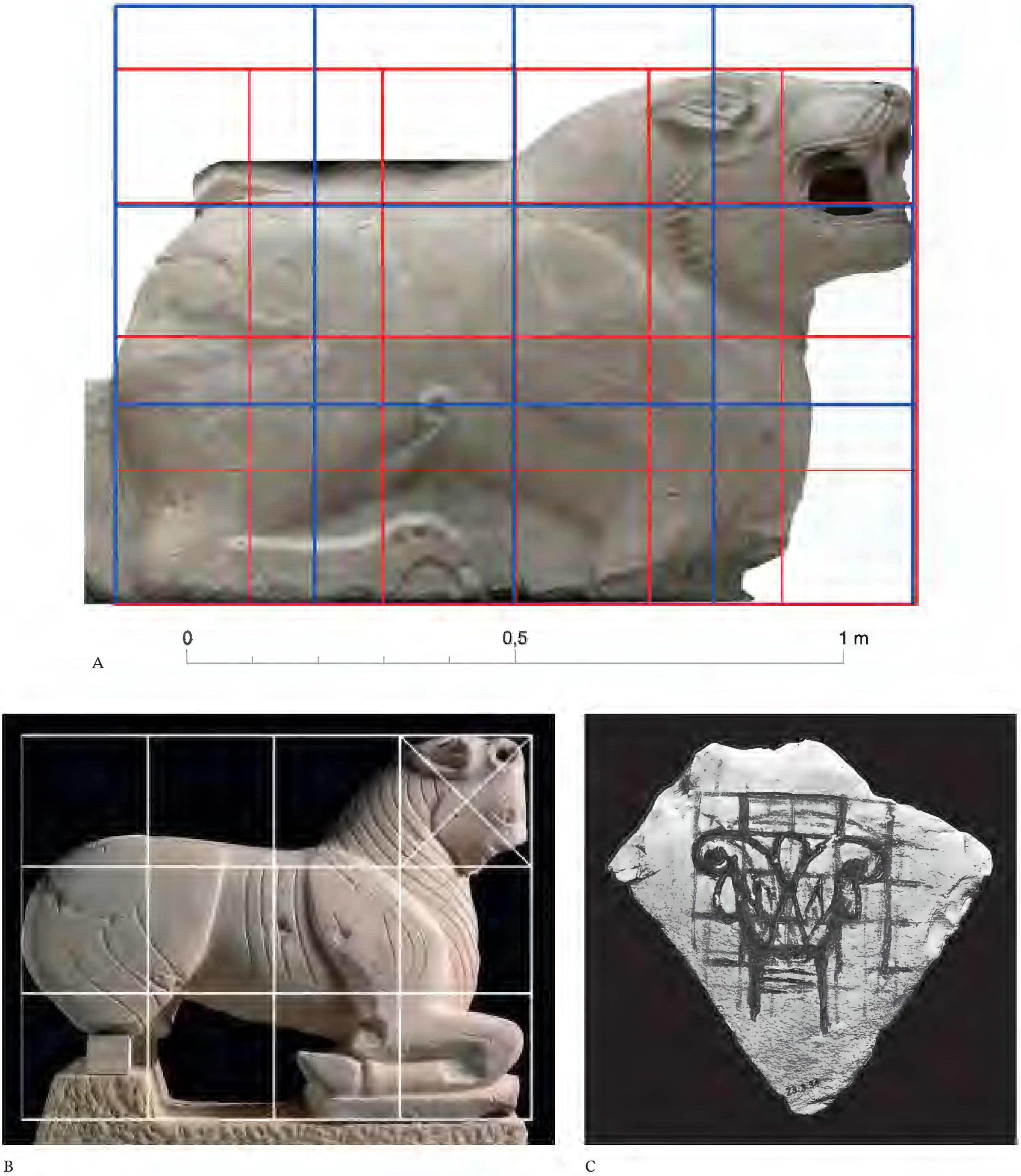


Figura 9.11. Esquema geométrico cuadriculado: A, León de Pozo Moro PM54 con pies en rojo y codos en azul (foto: MAG). B, Toro de Porcuna (Chapa y Vallejo 2012, fig. 5). C, Capitel egipcio en un ostrakon de la tumba de *Nespakashuty* (foto: Metropolitan Museum of Art).

tiene 34,5 cm de grosor (*c.* 1 pie). Los leones de Pozo Moro parecen haberse diseñado en un rectángulo reticulado en cuadrados, con una proporción de 3 × 2 o 6 × 4 (fig. 9.11A), que puede compararse a la proporción de 4 × 3 (fig. 9.11B) del Toro de Porcuna (Chapa y Vallejo 2012, 125 s., fig. 5 y 7).

El proceso de talla del Toro de Porcuna se ha analizado en el «Taller Experimental de Escultura» del Museo de Porcuna (Chapa *et al*. 2009; *iid*. 2012). Una vez extraído el bloque, se procedió a tallar la escultura traspasando las medidas del modelo previo en 2 dimensiones. Para ello se utilizaron instrumentos de hierro, como un puntero grande y cinceles anchos de cantero, para regularizar la piedra al máximo, pues se supone que el cincel sería el instrumento esencial de los escultores ibéricos (Izquierdo 2000, 391). Gracias al modelo, el escultor labraba la anatomía y los elementos secundarios con total seguridad, sin excluir que marcase como referencia un eje de simetría central para evitar desviaciones. La siguiente fase es recortar en relieve uno de los lados de la figura exterior, para lo que se utilizarían cinceles planos y curvos de media caña de unos 3 cm de anchura, mientras se eliminaba el sobrante, incluidos los huecos de la escultura. Tras definir el perfil exterior e interior, se tallan las partes generales de la figura con cinceles planos más pequeños, rectos y curvos, generalmente de unos 2 cm de ancho, y se usan punteros medios para definir planos y aristas (Chapa *et al*. 2009, 165, lám. 3). Los cuartos traseros del toro se tallarían como un todo, formando un primer cuerpo; otro cuerpo correspondería a la zona del vientre y el cuerpo principal engloba la cabeza, pescuezo y patas delanteras. Tras esculpir un lado, el proceso se repetiría en el lado contrario, para lo que era de suma importancia atenerse al eje central de referencia, que iba desde la cabeza por el lomo hasta el rabo, aunque el escultor, virtuoso en su oficio, desvió 5º el eje de simetría hacia la derecha, superpuso la línea perpendicular de los cuernos y trazó un rabo asimétrico para dar más vida a la escultura.

Después, con técnicas de rebaje consecutivo, se obtienen suaves transiciones en laterales, el vientre y la parte delantera y se definen las aristas principales de la figura en torno al eje de simetría. Finalmente, se retocarían detalles como el rabo, pezuñas, orejas, ojos y boca, etc., con pequeños cinceles engastados en mangos de madera usados con técnica de ebanista, y a continuación se alisaría con una piedra de afilar la superficie y se harían los pequeños orificios circulares para engastar los cuernos y otros detalles metálicos, seguramente con un trépano de arco, instrumento de tradición egipcia, cuyo empleo es más probable que el de un pequeño cincel apuntado (Palagia 2006, 253, fig. 81, con bibliografía anterior).

Un proceso similar debió seguirse en las esculturas de Pozo Moro, pues reflejan el mismo ambiente técnico y estilístico característico de la escultura tartesia orientalizante, de claro origen fenicio, como la arquitectura (Almagro-Gorbea y Torres 2010, 366 s.; *vid*. *infra*, § 12 y 13.6 a 13.8).

9.4. Las marcas de trazado

El uso de marcas de cantería en el monumento de Pozo Moro evidencia el grado de desarrollo de la estereotomía y de las técnicas constructivas. El monumento de Pozo Moro se labró de acuerdo con un trazado previo para que su construcción pudiera realizarse con eficacia en el lugar y en un momento que se habrían dispuesto de antemano. A fin de facilitar las complejas tareas de montaje, algunos sillares ofrecen diversos tipos de marcas grabadas. Estas marcas hacen suponer que el monumento se labró y preparó en la cantera, sin excluir posibles cambios y retoques *in situ,* pero con la idea de un rápido montaje sobre el *bustum,* ya que la colocación de los sillares no se podría llevar a cabo hasta la extinción del fuego de la pira crematoria (*vid. supra*, § 6 y 7).

En los sillares de Pozo Moro se han identificado tres tipos de marcas: marcas de preparación de la talla, líneas de trazado para indicar el lugar de colocación del sillar superior y marcas en algunos sillares para indicar la hilada a la que pertenecían. Sin embargo, a pesar de que algunas marcas son similares a signos de escritura ibéricos, ninguna de las marcas observadas en Pozo Moro puede considerarse como verdadera escritura, ni mucho menos como una posible firma del escultor, como las que se han señalado en algunas esculturas ibéricas de fecha no alejada, como en Porcuna (Chapa *et al*. 2009), aunque la calidad de la obra permitiría suponer su existencia, pues firmas de artista se documentan en culturas mediterráneas contemporáneas (Marcadé 1953; Siebert 1978; Viviers 1992; etc.). En este aspecto tiene interés una inscripción jeroglífica sirio-hitita de Karatepe B que parece aludir a dos artesanos procedentes de la población de *Hurupiya*, en el Suroeste de Anatolia, denominados *Masana* y *Masanasimi*, que han sido considerados escultores (Laroche 1958, 276 s., 280 y 282), lo que permitiría suponer que fueran los autores de los relieves sirio-hititas de Karatepe (Matthiae 1963; Orthmann 1971, 105 s.; Çambel y Özyar 2003). Este hecho documenta la tradición de artistas itinerantes en las regiones siriohititas, zona de donde pudieran proceder los artesanos constructores de Pozo Moro o, al menos, el arquitecto-escultor que debió concebir y dirigir el montaje del monumento.

Marcas de preparación de la talla

Algunos sillares de Pozo Moro, que generalmente son los sillares con molduras, conservan marcas de trazado realizadas para facilitar la talla. Suelen ser líneas rectas, trazadas con regla, para que el cantero labrara el sillar sin cometer errores. Un buen ejemplo es un sillar del baquetón de la gola del cuerpo inferior que ofrece en una de sus caras laterales dos líneas paralelas horizontales grabadas a puntero con ayuda de una regla, para señalar la parte que corresponde a la moldura sogueada y diferenciarla del filete inferior y superior (fig. 9.4). El uso de una regla para marcar con líneas finas puntos de control o representaciones concretas también se ha observado en algunas esculturas de Porcuna (Chapa *et al*. 2009, 165), como el rectángulo que precede a las incisiones de los colmillos de la serpiente.

Líneas de trazado para colocar el sillar superior

Resulta característico del monumento de Pozo Moro el empleo sistemático de líneas de trazado grabadas con puntero en el contralecho de algunos sillares para señalan la disposición de los sillares en la hilada superior e indicar dónde debía colocarse el sillar superpuesto (fig. 9.5A-B y 9.12). Estas líneas de trazado son unas veces paralelas al borde para señalar el retranqueo del sillar superpuesto y otras son perpendiculares para precisar el límite o junta de separación entre sillares contiguos con la finalidad de facilitar el montaje sin errores.

Este elemento técnico refuerza la hipótesis de que el monumento se labró y preparó previamente, bien en la cantera o en todo caso *in situ,* pero con la idea de realizar su montaje de manera rápida sobre el *bustum*, ya que los sillares no se podrían montar hasta la extinción del fuego de la pira crematoria.

La función de estas líneas de trazado que presentan en su lecho algunos sillares de Pozo Moro se puede asociar también a las marcas de ensamblaje de los sillares griegos documentadas a partir del siglo vi a. C. (Orlandos 1968, 79-83, 84-87; Martin 1965, 231-233), pero su aparición

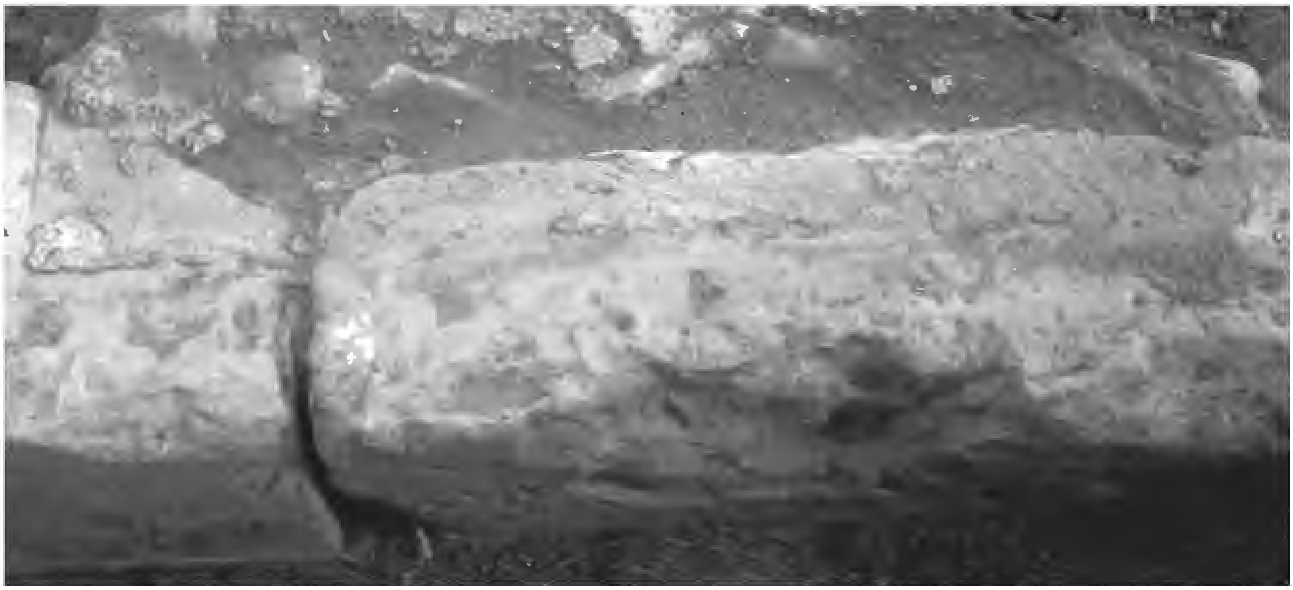


Figura 9.12. Sillares PM35 y PM36 de la hilada 1 con líneas de trazado para situar el sillar superpuesto PM34 de la hilada 2, con restos del yeso utilizado para rellenar las junturas (foto: MAG).

en Pozo Moro parece evidenciar que probablemente tienen su origen en la arquitectura fenicia de Oriente, como otros avances técnicos que ofrecen la técnicas edilicias del monumento. En el mundo fenicio occidental el uso de líneas de trazado también pasó la arquitectura púnica y se hizo habitual en la arquitectura ibérica (Almagro-Gorbea 1982a).

Marcas para indicar la hilada de los sillares

En algunos sillares del monumento de Pozo Moro se han grabado determinados signos para identificar con más facilidad a qué hilada pertenecían. Los sillares de la hilada 5, PM2, PM7, PM10, PM68, y con dudas el PM72+74 y PM5D4, ofrecen en la cara externa grandes marcas en forma de X que cruzan la superficie alisada de la cara externa (fig. 9.6A-B), marcas que pueden relacionarse con el signo ibérico «da/ta». Estas marcas han sido grabadas a mano alzada con un instrumento de punta fina, probablemente un puntero, al terminar de labrar el sillar tras pulir su cara visible, probablemente cuando la piedra todavía era blanda. El mismo hecho se constata en los sillares PM6+PM12 y PM9 de la hilada 7 (fig. 9.6C), que ofrecen una marca grabada cuya forma recuerda un gran signo ibérico «ti» en posición tumbada (Almagro-Gorbea 1983a, lám. 31d), signo que, por su gran tamaño, parece un tridente. Signos parecidos se documentan en grafitos del Suroeste de la Península Ibérica (Almagro-Gorbea 1977a, fig. 95. 96), en los que parecen haberse inspirado estas marcas. Otro sillar ofrece una marca menos precisa, quizás en forma de una gran «a» o una «l» del sistema ibérico (fig. 9.6D).

Estas marcas tendrían la finalidad de indicar la hilada a la que pertenecía el sillar (Almagro-Gorbea 1983a, lám. 31b-c), como se constata en los sillares PM2, PM10 y PM68, que pertenecen a la hilada 5. Estas marcas de Pozo Moro, que ocupan toda la superficie del sillar, son otro indicio de que los sillares del monumento se tallaron previamente, pero con la idea de que su montaje fuera lo más rápido y seguro posible. Por otra parte, como no son un elemento decorativo, debieron quedar ocultas tras el montaje, lo que constituye un indicio de que probablemente todo el edificio quedaría enfoscado una vez terminado.

No parece que estos signos de Pozo Moro, por su gran tamaño y su función, se puedan relacionar con las marcas de cantero del aparejo de *ashlar* señaladas en Oriente (Shiloh 1979, 63, fig. 85), cuyos precedentes pudieran ser supuestas marcas de cantero observadas en instrumentos para tallar piedra de la Edad del Bronce del Egeo (Blackwell 2020), aunque su origen debe buscarse en la arquitectura egipcia, en la que se utilizaban marcas en los sillares para indicar el lugar en que debían colocarse (Arnold 1991, 19 s., fig. 1.17, 20 s., fig. 20 s., fig. 1.20 y 1.21).

Estas *fitter's marks* o «marcas de montaje» aparecen utilizadas para señalar las hiladas o la contigüidad de ladrillos esmaltados en el Fort Salmanasar de Nimrud en tiempos de Salmanasar III (858-824 a. C.) y de Asahardón (680-669 a. C.), algunas con sencillos signos alfabéticos arameos, un detalle de interés (Layard 1849, II, 13; Curtis 2008, 82 s., fig. 8i; Zessin 2019), y también han aparecido marcas similares en el palacio de Sargón II de Khorsabad (Loud 1936, 92 s.), en Nínive (Russell 1999, 97 s., figs 7-12), en Babilonia (Koldewey 1914, 40 y 104 s.) y en Susa (Loftus 1857, 396 s.). Igualmente, marcas con letras aparecen también en marfiles para facilitar su montaje (Millard 1962; Barnett 1975, 161 s.; Herrmann 1986, n.º 1137 y 1138; Herrmann y Laidlaw 2009, 65 s.; *iid*. 2013b, 49 s.; Fontan y Affanni 2018, 67; etc.), tradición que llegó hasta los marfiles hispano-fenicios (Mederos 2023, 445 s.).

Marcas de cantero con 1 o 2 letras también aparecen en el mundo jonio arcaico, como en el templo de Atenea de la Antigua Esmirna, datado *c*. 600 a. C. *(*Akurgal 1983*,* lám. 168-171), seguramente por influjo de Oriente. También aparecen marcas de cantero en la arquitectura persa (Stronach 1978, 21 s., encarte 1 y 2). Estos precedentes explican el uso de marcas con letras para identificar las acróteras del templo suburbano de la población focense de *Emporion* hacia el 450 a. C. (Sanmartí *et al*. 1992, fig. 3-5). Igualmente, este tipo de marcas aparece en la Magna Grecia (Saeflund 1937, 409 s., lám. 59-63) y su uso pasó igualmente a la arquitectura púnica (Merlin 1912), así como a la romana (Blanchet 1904; Gutiérrez Deza 2004).

9.5. Grapas de cola de milano

Otro elemento constructivo de carácter técnico utilizado en Pozo Moro de forma casi sistemática son las grapas en forma de cola de milano para unir sillares (Almagro-Gorbea 1983a, 209, n. 160), lo que suponía traspasar a la piedra una técnica de carpintería originaria de Egipto, donde está bien documentada (Murray 2010; Gale *et al*. 2000, 365, fig. 15,46). Consiste en una pieza de madera o de metal en forma de doble cola de milano que se incrusta en las mortajas de forma triangular talladas o excavadas en el borde de las piezas que se desean unir, con la parte más estrecha en la juntura, de forma que la grapa presiona para que los dos sillares se mantengan unidos (fig. 9.13A-B).

Las grapas aparecidas en Pozo Moro son normalmente de plomo, pero también ha aparecido alguna de yeso, que hacen suponer el uso de grapas de madera, que no se han conservado. Estas grapas refuerzan la idea de que los canteros de Pozo Moro conocían y utilizaban técnicas de carpintería, probablemente de origen egipcio, donde el empleo de grapas de madera era habitual. Las grapas en forma de cola de milano servían para unir sillares contiguos, pero también se usaron para reforzar sillares agrietados o con peligro de agrietarse. En especial, es interesante la gran mortaja para una grapa de cola de milano que ofrece el león PM54 del ángulo noroeste

(Almagro-Gorbea 1983a, lám. 20a), pues, además, está conectada a un rebaje de casi 10 cm de ancho y 1 cm de grueso que llegaba hasta el exterior (fig. 9.14A), probablemente para introducir yeso, y otras dos mortajes similares, aunque algo menores, se labraron en el lecho o la cara inferior del sillar PM-4D5, que formaba la esquina de la moldura sogueada del baquetón de la gola inferior (fig. 9.14B). Estas mortajas, que tendrían como función evitar que se abriera una raja, debían ser de madera y sus resquicios se debieron rellenar con yeso líquido, como indican las grapas de yeso aparecidas en el yacimiento.

Muchos sillares de Pozo Moro ofrecen mortajas para grapas de forma simple y de pequeño tamaño, que oscila entre los 4 y los 26 cm. Se constatan en la hilada 4 en el león NE y en el león SW, en la hilada 5 en todos los sillares, la hilada 6 con el friso de relieves no tiene grapas, pero en la hilada 7 es posible que tuvieran todos los sillares, lo mismo que en la hilada 8. En la hilada 9, que corresponde al baquetón sogueado, parece que todos los sillares estaban unidos por grapas, y, además, uno de ellos tenía dos grapas en el centro del lecho, probablemente por riesgo de rotura (fig. 9.14B). También todos los sillares de la nacela de gola de la hilada 10 estaban unidos por grapas, como igualmente se han constatado en algunos sillares del cuerpo superior del monumento. Uno de los sillares que forman la cornisa de baquetón sogueada todavía conservaba la grapa de plomo dentro de su mortaja y se recogieron varias grapas más de plomo y de yeso fuera de su mortaja (fig. 9.13A). La aparición de grapas de yeso, por la fragilidad de este material, solo se puede interpretar como lecho y cubrición de ajuste de grapas de otro material, probablemente madera, que no se han conservado. El yeso es un mineral compuesto de sulfato de calcio hidratado, que en la naturaleza aparece cristalizado o de forma amorfa en formaciones sedimentarias, como ocurre en Egipto, donde es propio de zonas de suelos de baja calidad. Una vez cocido y molido hasta convertirlo en polvo, se puede amasar con agua y se utiliza como revoco o para regularizar y unir sillares, como parece haber ocurrido en Pozo Moro, al regularizar con yeso algunas junturas (fig. 9.12) y, seguramente al cubrir con yeso las mortajas de grapas de cola de milano, una técnica que también era originaria de Egipto (Lucas y Harris 1962, 77 s.). Este empleo de grapas en forma de cola de milano documenta el inicio de este elemento en la cultura ibérica, en la que se utilizó no solo para unir sillares como en Pozo Moro, sino también para fijar elementos añadidos a figuras esculpidas, como se observa en el toro de Villajoyosa, Alicante (Llobregat 1974, 335 fig. 2), y en el toro de Arjona (Almagro-Gorbea y Rubio 1980, 350).

El origen de la grapa de cola de milano para unir dos piezas procede de la carpintería egipcia (Killen 1994, 15, fig. 13), aunque pronto pasó a utilizarse también en cantería (Ashour 2019). Su uso ya se atestigua en Egipto en la I Dinastía y, desde entonces, ha proseguido prácticamente hasta nuestros días. Existían diferentes métodos para unir los bloques o sillares de piedra, como lengüetas y clavos de metal y madera, aunque el método más utilizado, en ocasiones de forma sistemática, era unir los sillares con grapas de cola de milano (Arnold 1991, 124-128, fig. 4.27; Lucas y Harris 1989, 453; Goyon *et al*. 2004, 305-306; Ashour 2019, *passim*), en ocasiones de ébano con el cartucho del faraón (fig. 9.15), como las del Templo funerario de Seti I en Abidos (Frankfort 1926, 157, lám. 25,3).

El empleo de grapas de cola de milano se extendió por todo el Próximo Oriente a mediados del II milenio a. C., por lo que se documenta en numerosos lugares (Nylander 1965; *id. 1*970, 64, n. 160, *passim*), desde Bogazkoy a Ras Shamra (Naumann 1971, 109). En el I milenio a. C. se utiliza para unir ortostatos neohititas en Carquemis (Woolley 1921, 88, 149), Zincirli (Koldewey 1898, 164, fig. 175) y en Ankara (observación personal del detalle; Akurgal 1961, 100; Bittel 1976, fig. 335-337), e igualmente en Chipre, como el fragmento de sillar con una grapa de cola de

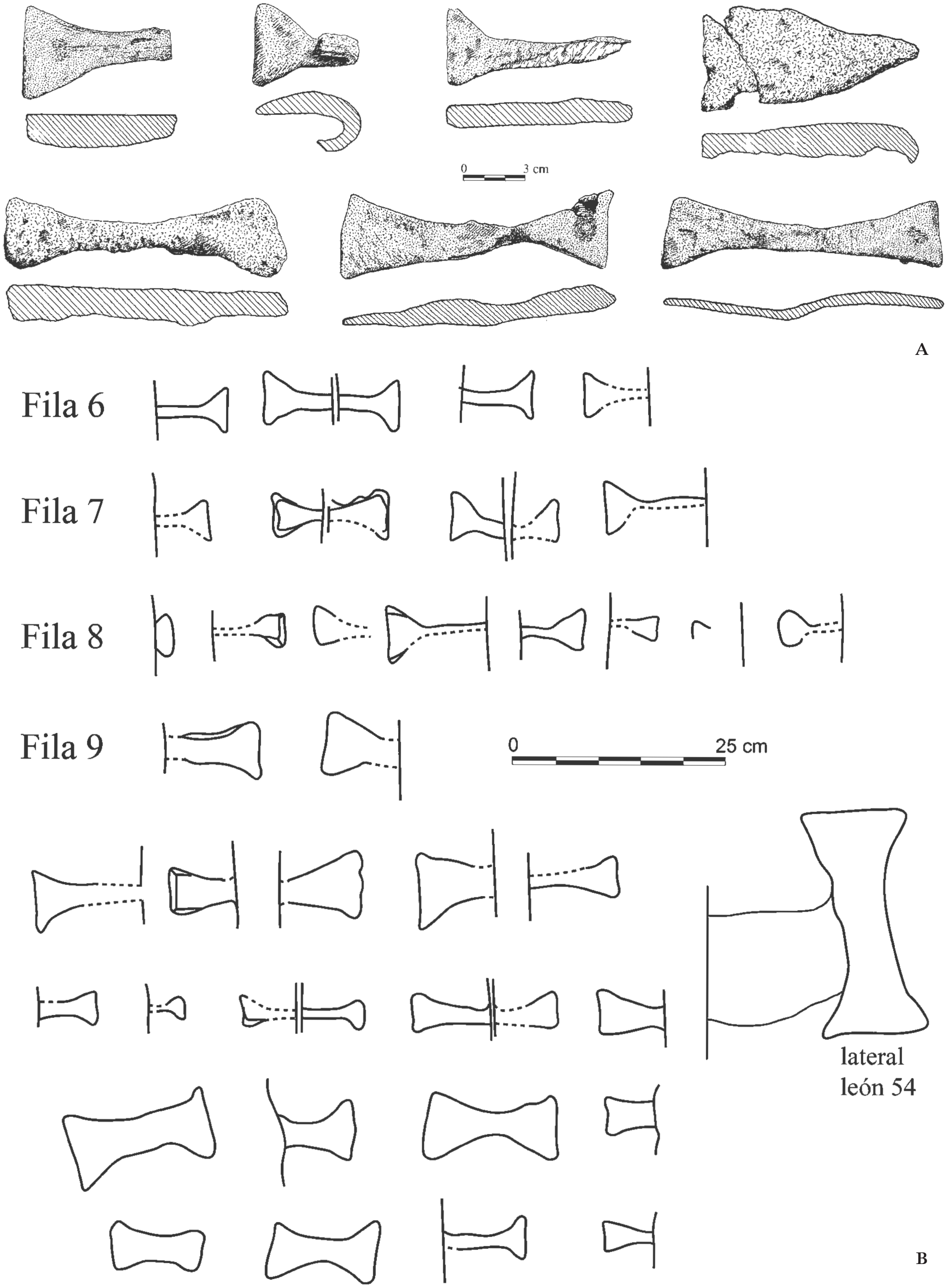

0
3 cm
A
Fila 6
Fila 7
Fila 8
Fila 9
0
25 cm
lateral
león 54
B

Figura 9.13. A, Grapas de plomo en forma de cola de milano del monumento de Pozo Moro (dibujo: MAG). B, Mortajas para grapas en forma de cola de milano de los sillares del monumento de Pozo Moro (dibujo: I. Prieto).

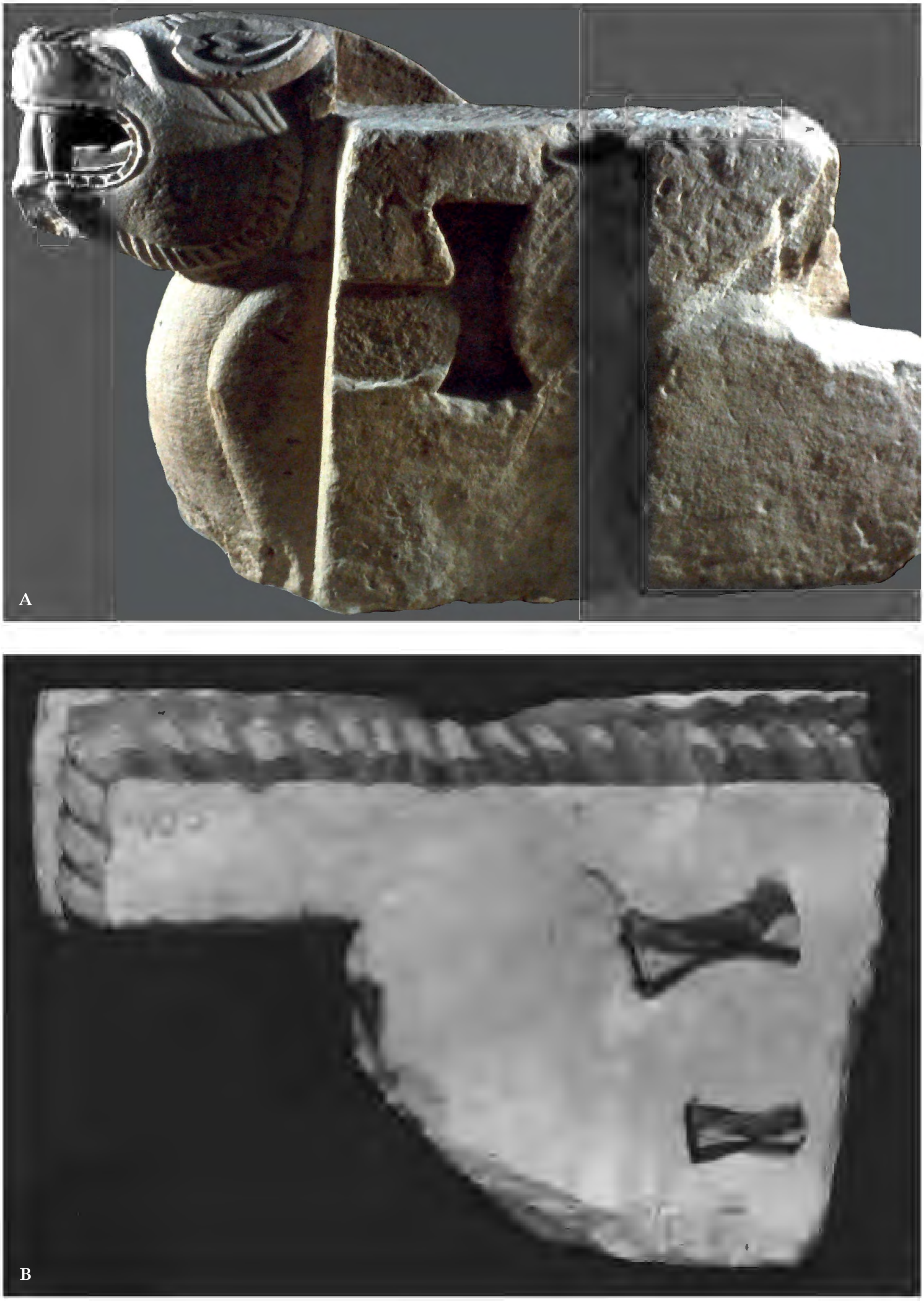


Figura 9.14. A, Cara interior del león PM54 con una gran mortaja para grapa para impedir su ruptura. B, Sillar de la moldura de la gola inferior PM-4D5, con dos grapas en cola de milano en su cara inferior (fotos: MAG).

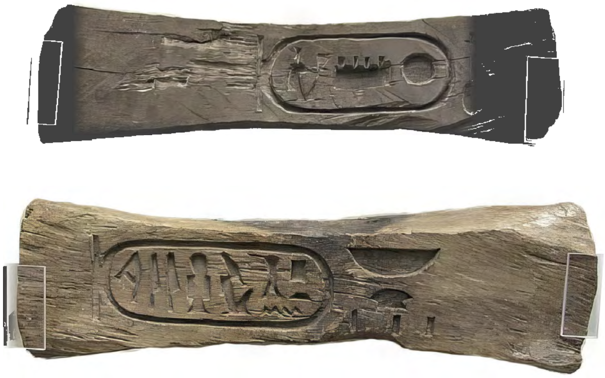


Figura 9.15. Grapas para unir sillares del templo de Seti I en Abidos (foto: Jon Bodsworth).

milano del Palacio de Amatunte, de *c.* 500 a. C. o poco después (Alabe y Petit 1989, 908-909, fig. 80; Petit 2004, 182, fig. 4), que se ha relacionado con otros paralelos de Oriente (Nylander 1970, 4; Naumann 1971, 109-111).

En Grecia el uso de grapas de plomo en forma de cola de milano tal vez se inicia en el siglo VII a. C., se hace frecuente durante el siglo VI a. C. (Orlandos 1968, 102), disminuye en época clásica y decae progresivamente hasta la época helenística (Martin 1965, 243-247), pero no deben confundirse estas grapas sencillas con las de pivotes documentadas en Grecia (*ibid.*), en Asia Menor y Persia (Nylander 1970, 42 s. 63-67) y en la arquitectura númida (Christofle 1951, fig. 34-40).

Grapas de cola de milano lisas también se emplearon en el mundo púnico, aunque apenas han sido señaladas (Moscati 1980, 46), e igualmente en la arquitectura ibérica (Izquierdo 2000, 104 s., 305 s., 395 s., etc.), y su uso también se documenta en algunos basamentos de monumentos sepulcrales de la necrópolis helenística de Ampurias (Almagro 1955, fig. 217), pues el uso de este elemento prosigue en monumentos hispano-romanos (Almagro-Gorbea 1980a, 128, fig. 1. 3; Durán 1990, 104 s., lám. 2).

9.6. Los sillares desechados

Entre los sillares hallados en Pozo Moro han aparecido algunos restos de talla desechados. La mayoría eran pequeños fragmentos aparecidos entre las piedras de relleno del basamento escalonado del monumento que no ofrecían interés especial, aunque evidenciaban labores de tallado realizadas *in situ* o en las proximidades del monumento.

Sin embargo, además de esos pequeños restos, también se hallaron varios sillares inacabados y restos de esculturas que no se finalizaron, sin duda por haber sido desechadas por causas diversas, aunque en la mayoría de los casos la causa parece haber sido la rotura del sillar. El sillar inacabado PM-SN9 fue desechado por causas desconocidas antes de finalizar su talla (fig. 9.16). Es un bloque de arenisca en proceso de talla para convertirlo en un sillar paralelepípedo, pero que quedó sin terminar. Sus caras 1, 3, 4 y 5 están sin alisar y las caras 2 y 6 están sin acabar de desbastar. Este sillar tiene el interés de documentar el proceso de talla de un sillar a partir del bloque extraído en la cantera. Tras tallar el bloque con picos, de forma sucesiva se rebajaba cada una de las caras hasta convertirlo en un sillar paralelepípedo, pues la cara 2 aparece sin desbastar y la cara 6 ofrece en el centro un muñón circular que no llegó a ser eliminado, lo que indica que el cantero tallaba el bloque desde los bordes hacia el centro, aunque dejaba las aristas para el remate final. A continuación, regularizaba las caras con un escoplo, como evidencian las huellas rectas y paralelas dejadas en la superficie. Finalmente, se igualaría la superficie de las caras y se precisarían las aristas.

También quedó inacabado el león PM77, de 40 cm de alto, 70 cm de largo y 30 cm de grueso (fig. 9.17). La cara 1 tiene la superficie con un desbastado fino que no llegó a pulimentarse. Se

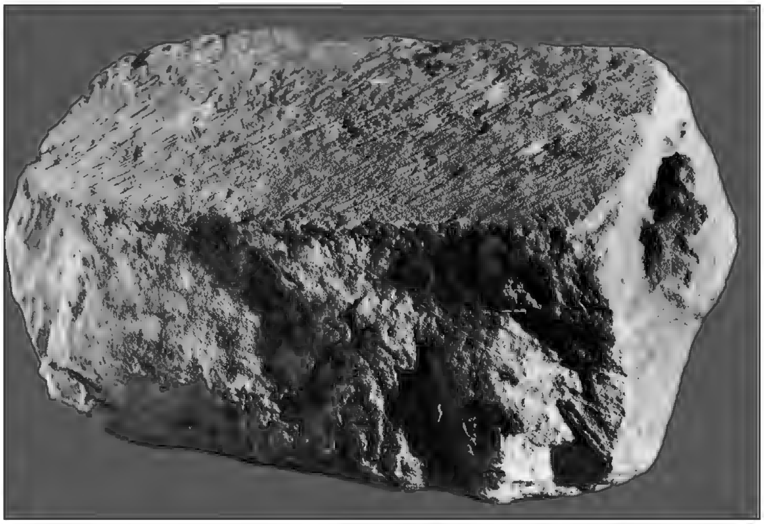


Figura 9.16. Sillar en proceso de talla PM-SN7 (foto: MAG).

pueden observar en la parte inferior algunas huellas cóncavas, seguramente de azuela, pero el resto de la superficie está igualada cuidadosamente con un cincel fino o con un puntero, aunque no se llegó a pulimentar como es lo habitual. Las caras 2 y 5 están rotas y sin desbastar, la 3 está erosionada, la cara 4 quedó sin desbastar y la cara 6 está rota. Las dimensiones de este león son menores que las de los restantes ejemplares de Pozo Moro, por lo que no encajan con los leones del monumento. Este hecho podría explicar que no se llegara a terminar la labra de esta pieza, al quedar sin uso, sin excluir que este hecho se debiera a algún posible cambio en el proyecto inicial, hipótesis que no es posible confirmar.

Otra pieza inacabada y desechada de interés para conocer el proceso de talla es el sillar PM-SN10 (fig. 9.18A-B). Este sillar comenzó a ser tallado para convertirlo en una escultura. En primer lugar, se desbastaron y alisaron todas sus caras con un trabajo sistemático realizado con golpes paralelos de azuela y de un cincel grueso. A continuación, en la cara 1 se trazó un fuerte surco de perfil en U de casi 2 cm de profundidad, que parece indicar la forma del lomo de un animal, pues la cara 6 ha sido tallada con un forma curva que parece corresponder al pecho o a los cuartos traseros del animal que se pretendía obtener. Sin embargo, la cara 5 aparece sin desbastar y rota, lo que hace suponer que el sillar se fracturó, motivo por el que sería desechado. La misma causa de desecho puede suponerse para el sillar PM 6B-C (fig. 9.19), que ofrece en su cara 1 restos de figuras en relieve cuyo estilo se asemeja al friso de la hilada 6 y, además, la cara 4 muestra restos de una posible línea de trazado. Este sillar debía estar prácticamente terminado, pues las superficies están perfectamente alisadas, pero debió romperse porque en su interior debía tener un defecto geológico que no habría sido percibido, como parece evidenciarse en la cara 5, cara rota que, al romperse, recibió varios golpes de azuela antes de desechar el sillar.

Estos sillares desechados confirman que se realizaron trabajos de cantería en las proximidades del lugar donde se emplazó el monumento de Pozo Moro, aunque la ausencia de restos más numerosos hace suponer que, probablemente, el taller principal estaría, como es lógico, próximo a la cantera. Si se acepta esta interpretación, siempre hipotética, se podría deducir que el complejo montaje del monumento debió mantener una actividad constante para sustituir las piezas dañadas, que, evidentemente, serían labradas *in situ*, actividad que explicaría los desechos de talla aparecidos.

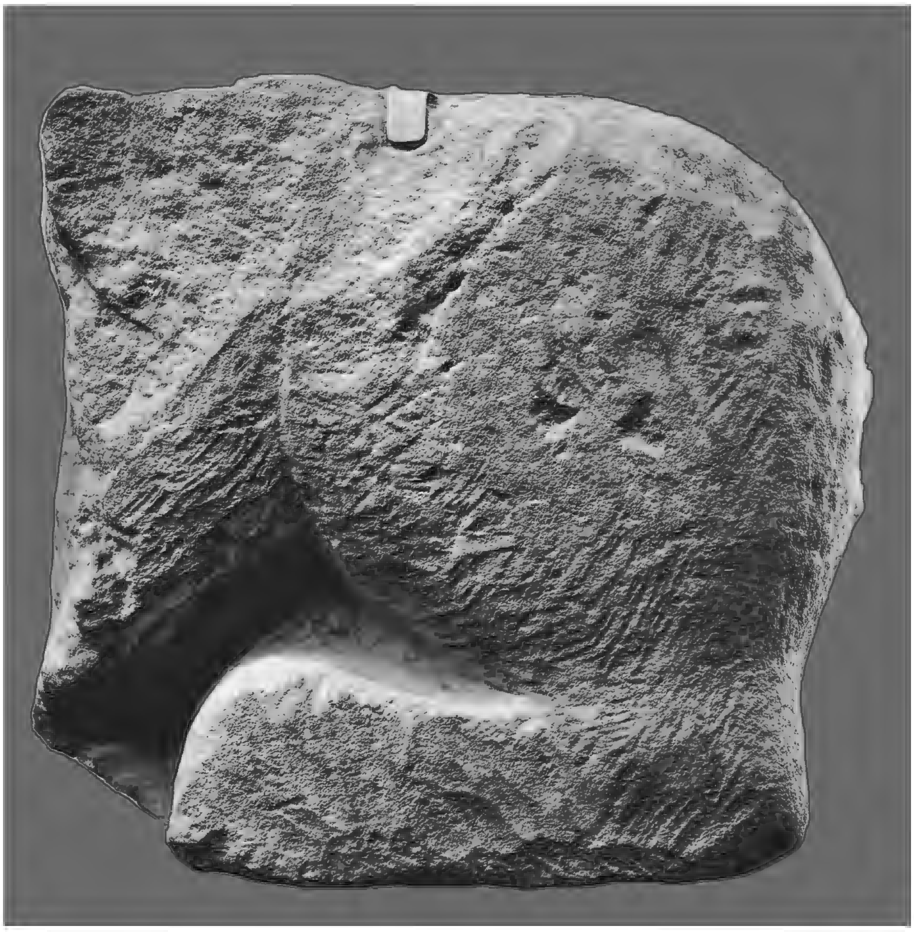


Figura 9.17. León inacabado PM77, con la superficie esculpida pero sin pulir (foto: MAG).

9.7. El relleno interior del basamento

Un aspecto técnico difícil de explicar en la construcción del monumento de Pozo Moro es la ausencia de cimentación en un edificio bien planteado y cuyo constructor conocía las novedades técnicas de su época. Una hipótesis es que su constructor estuviera habituado a trabajar en terrenos firmes, de tipo rocoso, en los que era posible construir directamente sobre la roca, como ocurre en los monumentos turriformes de Fenicia (*vid. infra*, § 12.2) y en las tumbas de cámara de Trayamar (Schubart y Niemeyer 1976) y de Almuñécar (Almagro-Gorbea 1983b). En esos casos bastaba con igualar la roca y sobre ella o sobre un buen pavimento se podían levantar los sillares, rellenándose los huecos que quedaban hasta la roca natural. Sin embargo, Pozo Moro se levanta directamente sobre el suelo de arcilla preparado para el *bustum,* sobre el que se dispusieron directamente los sillares (*vid. supra*, § 6.2).

Otro detalle técnico de interés, pocas veces valorado en los monumentos turriformes, es que el interior del basamento escalonado a modo de *krepis* estaba relleno de piedras y tierra. En Pozo Moro el interior del basamento estaba relleno con una masa de piedras naturales de forma irregular y de tamaño medio, de 15 a 30 cm aproximadamente, trabadas con la arcilla gredosa del lugar (fig. 5.5A y 6.5C). Se desconoce hasta qué hilada debió estar relleno el interior del monumento, ya que estaba derruido por encima de la hilada 2. Sí se constató que ese relleno llegaba hasta la hilada 2 y, por lógica, debió estar relleno, al menos, hasta la hilada 3 inclusive, sobre la que se apoyarían los leones de esquina. También cabe la hipótesis de que todo el interior del monumento estuviera macizado con piedras y tierra como la base, pero esta alternativa parece menos probable y tropieza con la dificultad que supone la posible existencia de una cámara (*vid. infra*, § 10.3 y 12.3).

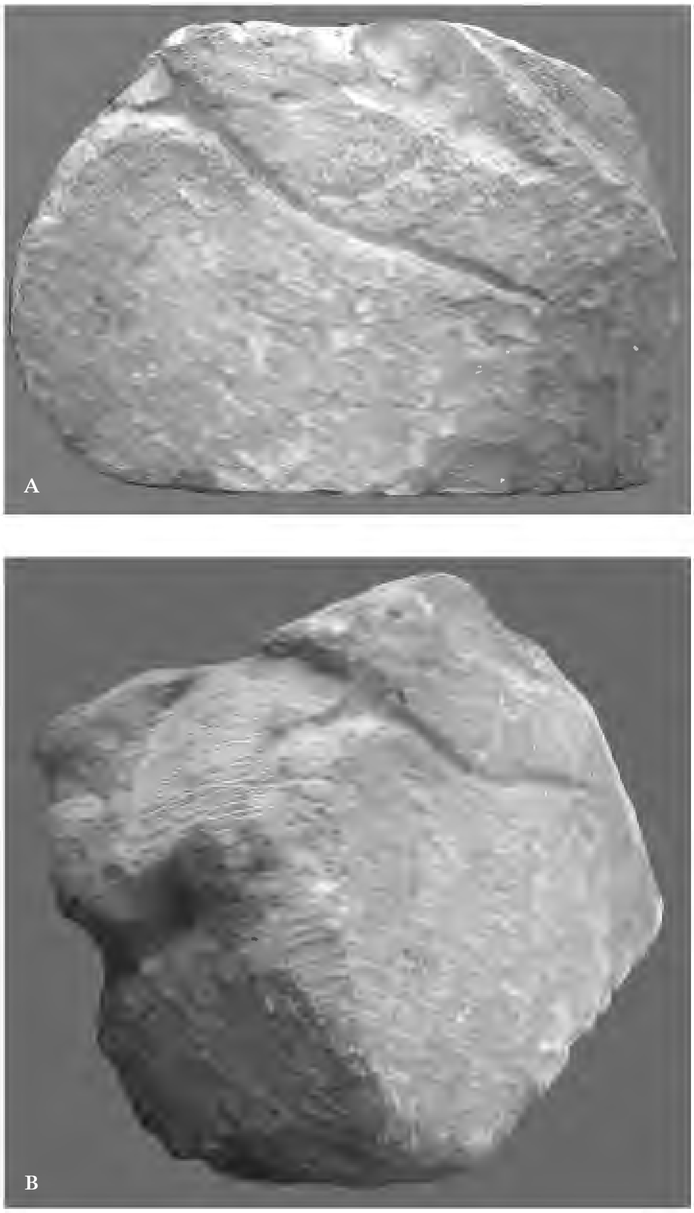


Figura 9.18. A-B, Sillar PM-SN10 en el inicio del proceso de esculpir una escultura zoomorfa (fotos: MAG).

Un relleno comparable al que tenía el basamento escalonado de Pozo Moro se observa en otros monumentos funerarios. Este relleno de tierra y piedras es característico de los túmulos funerarios númidas, que generalmente se levantan sobre escalones a modo de *krepís* (Rakob 1979, 132 s., fig. 50), pero también podría relacionarse con las plataformas escalonadas de las denominadas «tumbas principescas» ibéricas (Cuadrado 1968a). Un paralelo más próximo es el relleno que ofrecen algunos monumentos turriformes númidas de tradición fenicia, en los que esta técnica de hacer un basamento de sillares relleno de tierra y piedras perdura hasta época púnica y romana, como los basamentos escalonados del mausoleo de Henchir Djaouf (Ferchiou 2008, 373) o el mausoleo de Henchir El Ksar, ya de inicios del siglo III d. C., cuya *krepís* se rellenó con una mezcla de tierra, arena y cal con piedras hasta la base del cuerpo del monumento (Ben Nejma 2021, 274 s., fig. 2 a 6).

Los monumentos turriformes conocidos en Fenicia se asientan directamente sobre la roca, como los *Meghazil* de Amrit (Renan 1864, 71 s.) o el de *Kabir Hiram* cerca de Tiro (Jong 2010), pero también se debió utilizar en Fenicia la técnica de rellenar el basamento escalonado del monumento con piedras irregulares y tierra. Apoyaría esta hipótesis el sistema utilizado en Egipto para rellenar el interior de las mastabas y de las pirámides del Imperio Antiguo, relleno que solía estar formado por desechos de talla mezclados con tierra y pequeñas piedras (Arnold

1991, 82, 87, 96, 110, etc.). Este relleno quedaba cubierto por los grandes bloques de caliza que daban al exterior para que estos tuvieran mayor estabilidad, como ocurre con los sillares del basamento o *krepís* de Pozo Moro (fig. 5.5A y 6.5C).

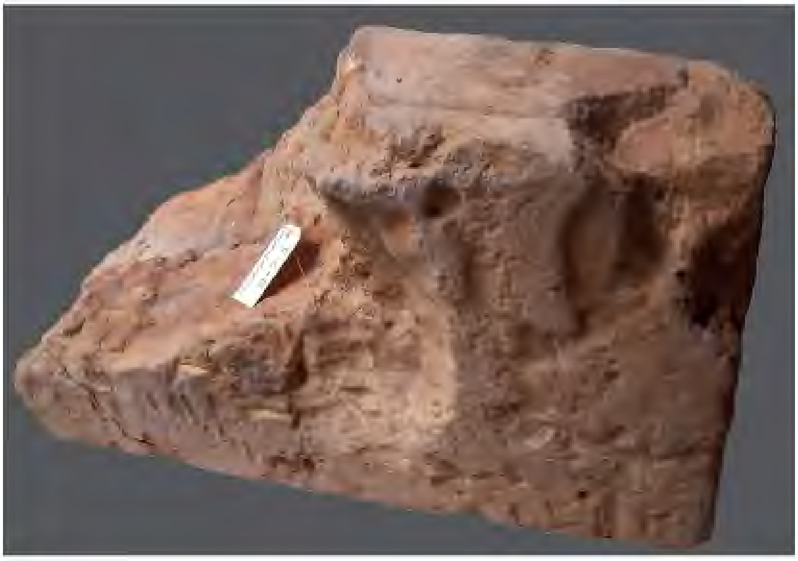


Figura 9.19. Sillar con figuras en relieve PM6B-C, quizás desechado al haberse fragmentado (foto: I. Prieto).

9.8. Significado de las innovaciones técnicas constructivas

El monumento de Pozo Moro ofrece técnicas constructivas de evidente interés, que permiten conocer mejor la arquitectura fenicia y, en concreto, la arquitectura fenicia del Mediterráneo Occidental y el papel fundamental que esta arquitectura tuvo en el Periodo Orientalizante al transmitir innovaciones de técnicas arquitectónicas y también formas de organización del trabajo que prosiguieron en la arquitectura ibérica y pasaron a ser características del mundo urbano.

Las novedades técnicas y la calidad constructiva que ofrece Pozo Moro evidencian que es obra de un taller de artesanos especializados, que debe considerarse probablemente originario de la zona sirio-fenicia. Las técnicas constructivas, como el sistema de trazado y la metrología, aunque han llamado menos la atención que los relieves y los leones de esquina, suponían una novedad técnica de gran trascendencia en el Sureste y Levante de Hispania, aunque deben existir precedentes, aún desconocidos, en las ciudades hispano-fenicias, en especial en *Gadir*.

El monumento de Pozo Moro aportaba novedades hasta entonces desconocidas, que tuvieron gran trascendencia en siglos posteriores, como su cuidada planificación, el recurso a un trazado previo con una precisa metrología, el conocimiento y dominio práctico de técnicas constructivas características de la escasamente conocida arquitectura fenicia, en buena medida originarias de la arquitectura egipcia, la propia concepción arquitectónica del monumento turriforme, el saber buscar una cantera adecuada de calcarenita, el uso sistemático de sillares *ashlar* con un perfecto dominio de la estereotomía, la construcción con hiladas pseudoisódomas con alternancia de los cierres en los ángulos que daban prestancia y estabilidad al monumento, el empleo de grapas de cola de milano, el uso de líneas de trazado y el marcado de los sillares para indicar su hilada, etc. Estas innovaciones iban asociadas a nuevos instrumentos, tanto para tallar la piedra como para construir el monumento, y a un nuevo sistema de trabajar la cantería en equipo, con artesanos especializados, sin duda dirigidos por un maestro con conocimientos teóricos y amplia experiencia. Todo este conjunto de novedades procede de la arquitectura fenicia, heredera de la tradición de la Edad del Bronce y en la que se reflejan múltiples influencias, especialmente de la arquitectura egipcia, pero también de la sirio-hitita.

Estas innovaciones testimonian la difusión de la arquitectura fenicia en el Periodo Orientalizante y el papel aculturador que tuvo por todo el Mediterráneo, desde Chipre y Anatolia al Egeo y también hasta Etruria, Hispania y el Norte de Áfria en el Mediterráneo Occidental. Las innovaciones técnicas de Pozo Moro tienen su origen en el Mediterráneo Oriental, probablemente en el área sirio-fenicia septentrional, más que del área fenicio-palestina, aunque no sea fácil indicar un foco concreto de procedencia (Almagro-Gorbea 1983a, n. 82-142), pues las innovaciones de las técnicas constructivas que ofrece Pozo Moro se documentan desde Egipto hasta Anatolia y Persia, así como en la Grecia Arcaica, aunque faltan estudios como el realizado para Persia por Nylander (1970).

En el monumento de Pozo Moro también se debe valorar la personalidad creativa de su constructor, que permite identificar a un arquitecto al que hay que atribuir el mérito de su obra, aunque la única conocida sea el monumento de Pozo Moro. Este «Maestro de Pozo Moro», que debió vivir en la segunda mitad del siglo VI a. C., tenía conocimientos especializados en construcción propios de un buen arquitecto-constructor fenicio o arameo, pues fue capaz de trazar el diseño geométrico del edificio y de dirigir su construcción al frente de un equipo de canteros y carpinteros. Su obra permite relacionarlo con la tradición y la fama de buenos constructores que tenían los fenicios, aunque generalmente se les considera meros artesanos. Sin embargo, es evidente que había especialistas capaces de trazar y diseñar edificios monumentales y de dirigir obras complejas, lo que permite considerarlos «arquitectos». A estos constructores fenicios, famosos por sus técnicas constructivas, alude la Biblia (1 *Re.* 5, 6-10; 1 *Cr.* 14, 1; 2 *Cr.* 2, 8-10) en tiempos del rey Hiram de Tiro (970-936 a. C.).

Es lógico suponer que algunos de estos equipos de constructores se desplazarían hasta la Hispania fenicia, donde tendrían un buen campo de actuación en el entorno del Templo de *Melqart* en *Gadir* y demás santuarios de las poblaciones fenicias, además de construir sepulturas monumentales, como las de Trayamar (Schubart y Niemeyer 1976) o la de Almuñécar (Almagro-Gorbea 1983b). Aunque estas sepulturas son obras arquitectónicas menores, evidencian la aparición en Occidente desde el siglo VII a. C. de una arquitectura racionalizada y técnicamente desarrollada, que debió surgir en el entorno del famoso templo de *Melqart* en *Gadir* (Blázquez 1955; García Bellido 1963; Marín Ceballos, ed. 2011). Este ambiente fenicio de equipos de artesanos-constructores explica la aparición de un monumento complejo, bien pensado y construido, como es Pozo Moro, sin excluir que su personalidad y su calidad constructiva se deban atribuir a un arquitecto-constructor llegado directamente del área sirio-fenicia, como manifiesta la propia concepción del monumento y como parece corroborar su plástica y su iconografía (*vid. infra*, § 13.7 y 17.4).

Las técnicas constructivas del monumento de Pozo Moro constituyen una importante aportación de la arquitectura fenicia en el Periodo Orientalizante, lo mismo que su trazado y su metrología. Aunque generalmente llaman más la atención los aspectos formales e iconográficos del monumento con su complejo trasfondo mitológico, Pozo Moro reveló, desde los estudios iniciales, el importante papel, hasta entonces desconocido, de la arquitectura fenicia en el Periodo Orientalizante (Almagro-Gorbea 2023b; *vid. infra*, § 12.3), al difundir por todo el Mediterráneo conocimientos técnicos que suponían el inicio de una verdadera arquitectura, entre los que destacan la aplicación racional de la metrología y técnicas constructivas complejas, previamente desconocidas, que deben considerarse un elemento consustancial de toda cultura urbana.

10. METROLOGÍA Y TRAZADO

Martín Almagro-Gorbea e Ignacio Prieto Vilas

10.1. La metrología y el trazado: planteamientos previos

La excavación de Pozo Moro descubrió la base de un monumento de sillares construido *c.* 500 a. C. con sus restos caídos en su entorno o reutilizados en tumbas ibéricas superpuestas (*vid. supra*, § 5), por lo que, desde los primeros trabajos, se documentó la situación de cada sillar para facilitar la posterior *anastylosis* del monumento (fig. 5.2). Tras los trabajos de restauración de los sillares y elementos de escultura a lo largo del año 1979, se procedió a montar el cuerpo inferior (Camacho 1982), que quedó expuesto en la sala de la Cultura Orientalizante e Ibérica del Museo Arqueológico Nacional hasta la reforma del año 2014 (fig. 3.15A), en la que se trasladó al patio dedicado a la Cultura Ibérica (fig. 3.15B), lo que se aprovechó para corregir algunos detalles de la *anastylosis* (Guerra-Librero 2012). Estos trabajos permitieron la reconstrucción preliminar del monumento, para la que se han planteado diversas variantes (fig. 10.1A-E), aunque nunca se han razonado ni se han publicado con detalle dada la dificultad de integrar en el monumento sus numerosos y variados elementos escultóricos y constructivos (Almagro-Gorbea 1978b, fig. 1-2; *id*. 1978e, 231; 1980b, fig. 1; *id*. 1986, 452; Jabaloyas y Guerra 2001, fig. 13; Prieto 2010; *id*. 2017, 346 s.; etc.), pues los restos conservados tan solo permiten reconstruir con seguridad su cuerpo inferior.

El estudio inicial hace 50 años analizó la metrología y la modulación del monumento por ser el método más seguro para facilitar su *anastylosis*, lo que supuso una importante aportación para conocer la metrología fenicia al identificar la unidad de medida utilizada en su construcción (Almagro-Gorbea 1983a, 211 s.). Los sillares del basamento hallados *in situ*, junto con el estudio de los restantes sillares conservados, cuya altura y ubicación originaria en el alzado ha sido posible averiguar, permiten reconstruir el monumento y enmarcarlo en su contexto histórico-cultural, lo que supone una importante aportación a la arquitectura fenicia y orientalizante del Mediterráneo.

El análisis de la metrología y del sistema de trazado de esta construcción son datos técnicos de evidente interés en sí, que además facilitan una reconstrucción objetiva y más exacta del monumento. Para conocer un edificio antiguo hay que combinar asunciones e interpretaciones de datos (Rossi 2020, 233). En consecuencia, este análisis del monumento de Pozo Moro parte de la asunción de que se construyó por un arquitecto o «maestro» experimentado de acuerdo con un trazado previamente planeado. Hace años que se ha analizado la forma en que se habría planificado la construcción de un templo griego (Coulton 1975) y también se ha analizado cómo se

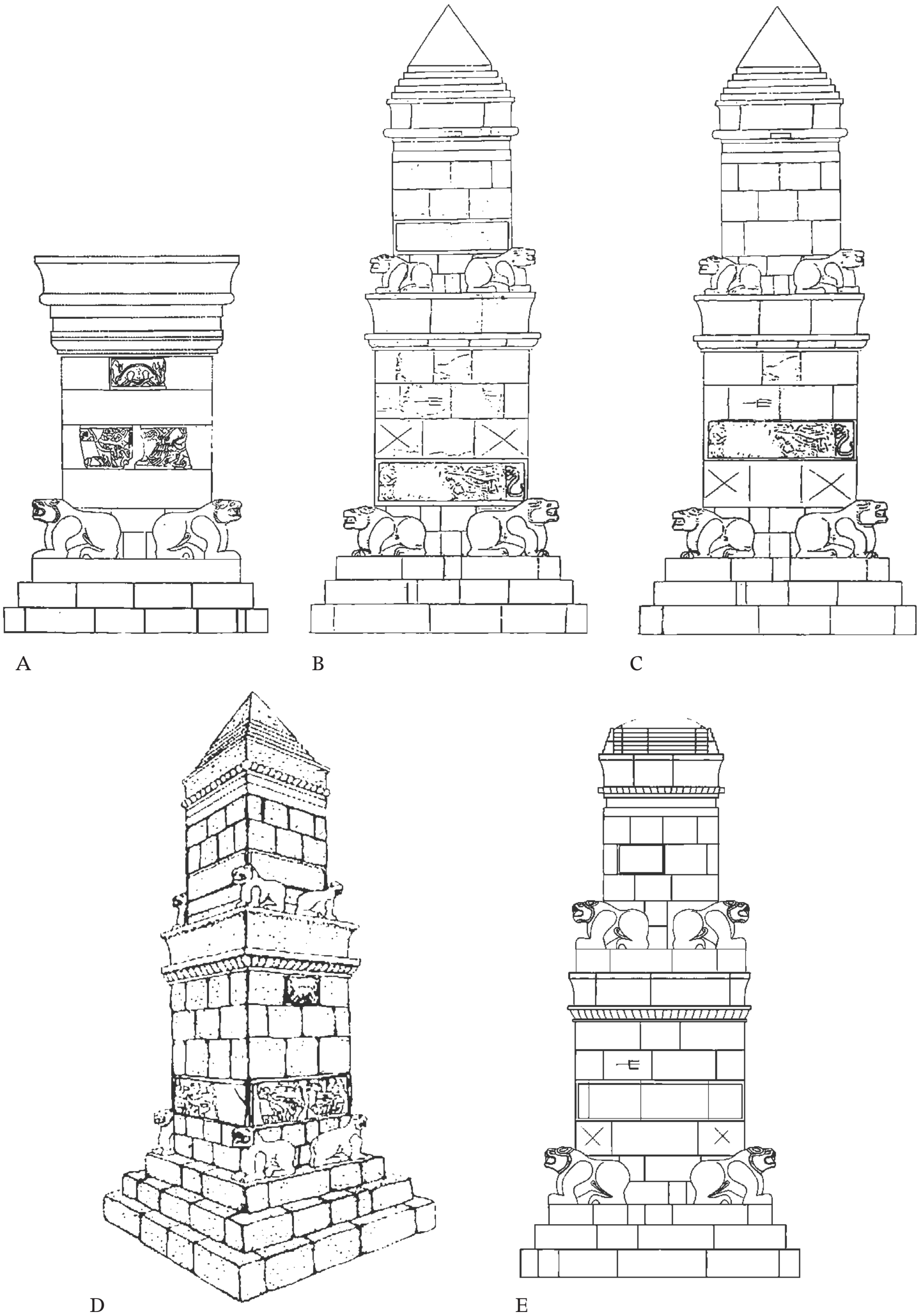


Figura 10.1. A, Restituciones teóricas del monumento de Pozo Moro: A-D, según Almagro-Gorbea 1986b, 452; E, según Prieto 2010, 65.

trazaba un edificio en la arquitectura egipcia (Badawy 1948; *id*. 1965; Rossi 2003; *id*. 2020; Abou *et al*. 2021) y cómo se construían orientados los templos fenicios (Nigro 2022).

El trazado modular permite analizar y comprender la concepción arquitectónica de un edificio, pues la arquitectura es hija de la geometría, como reconocen arquitectos tan señalados como

Viollet-le-Duc (1863, 395) y Le Corbusier (1923; *id*. 1948), pero el trazado modular también permite conocer cómo se proyectó el monumento y la modulación o interrelación entre sus diversas partes y elementos constructivos. A través de este análisis se pueden descubrir los conceptos arquitectónicos e incluso el sistema simbólico y la escuela arquitectónica del monumento de Pozo Moro, pues otros datos técnicos, estilísticos y formales habitualmente tenidos en cuenta en los estudios arquitectónicos, como las molduras o el tipo de aparejo, etc., constituyen, desde este punto de vista, elementos mucho menos esenciales.

Todo análisis arquitectónico de un edificio debe partir de una buena identificación y estudio de la unidad metrológica con la que se ha realizado, para desde este elemento esencial lograr una comprensión total del mismo, de su modulación y de su sistema de trazado. El trazado permite conocer la labor de planificación que supone toda obra arquitectónica de cierta categoría, cuyo discernimiento es el único modo de precisar la capacidad técnico-científica y el sistema simbólico que subyace en un proyecto arquitectónico de las características del monumento de Pozo Moro. En consecuencia, el estudio del monumento exige conocer la metrología, pero también el sistema de trazado empleado en su construcción. La metrología y el trazado del monumento de Pozo Moro permiten conocer la capacidad técnica del mundo fenicio y orientalizante, pero, además, es el mejor método para reconstruir de forma objetiva el monumento. Este análisis arquitectónico se ha basado en identificar la unidad metrológica con precisión y en considerarla un elemento esencial para comprender el edificio y su sistema de trazado, que, a su vez, permite conocer la planificación de una obra arquitectónica de esta categoría. Por tanto, estos análisis metrológicos documentan la capacidad técnico-científica que suponía un proyecto arquitectónico de las características del monumento de Pozo Moro, pero también el sistema simbólico subyacente.

Desde los estudios iniciales, el análisis del conjunto de los sillares conservados del monumento de Pozo Moro ha permitido precisar que la unidad de medida utilizada era un pie de 30,41±0,20 cm (fig. 10.3), lo que suponía artesanos especializados, capaces de construir un edificio turriforme de sillares según un trazado previo con un sistema métrico y con fórmulas que evidenciaban un profundo dominio de la arquitectura fenicia. Este «Pie de Pozo Moro», que corresponde a un codo de *c*. 45,6 cm, se documenta en elementos tan significativos como la anchura de la base del monumento conservada *in situ* (= 12 pies) y la altura del friso decorado (= 2 pies). Estos análisis desde entonces han atraído el interés hacia la metrología ibérica (Almagro-Gorbea 1987; *id*. 1988; Izquierdo 2000, 402 s.) y en la actualidad son más habituales (Almagro-Gorbea *et al*. 2015-2016, 76). Desde esta perspectiva, la metrología y la unidad de medida del monumento de Pozo Moro ofrece las claves para comprender el origen de la arquitectura orientalizante en el Mediterráneo Occidental y, en concreto, de la Arquitectura Ibérica.

El «Pie de Pozo Moro» se relaciona con un pie teórico de *c*. 30 cm generalizado en el mundo antiguo, desde el pie asirio al pie olímpico (Petrie 1877; Büsing 1982, 1 s., fig. 1; Almagro-Gorbea y Gran Aymerich 1991, 189 s.), pues correspondía a un codo teórico de 45,6 cm, que aproximadamente equivale al codo vulgar egipcio, del que proceden el codo hebreo y el fenicio occidental (*vid. infra*). Este codo sería usado en el mundo fenicio colonial, pues lo documentan las tumbas de cámara de Trayamar (Schubart y Niemeyer 1976, 116 s.).

La identificación de esta unidad de medida ha permitido analizar el sistema de trazado del monumento, lo que supone una importante aportación al conocimiento de la arquitectura orientalizante del Mediterráneo Occidental, basado en un sistema metrológico de base sextantal

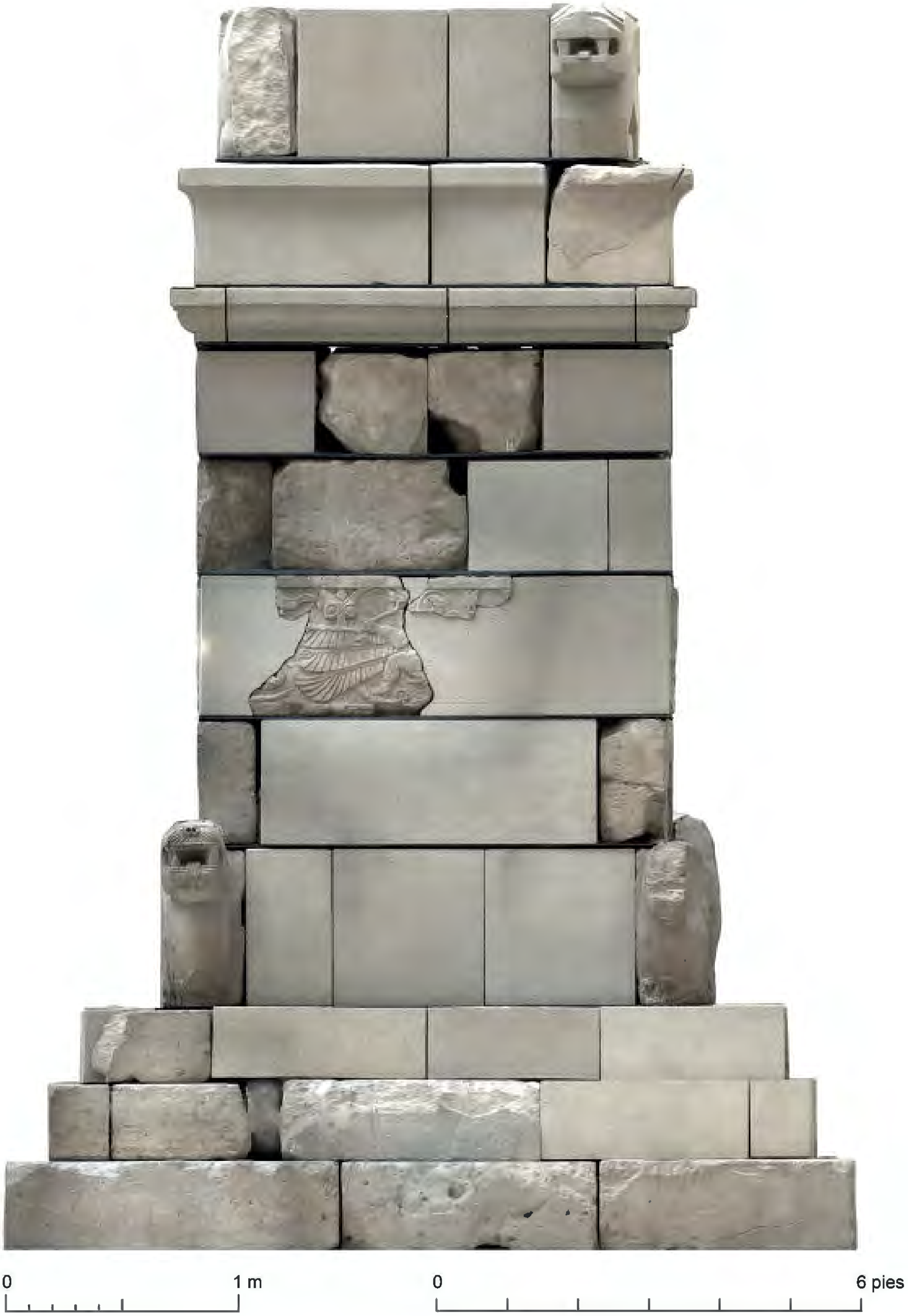


Figura 10.2A. Ortofoto del lado oeste del monumento de Pozo Moro (ortofoto: A. Almagro).

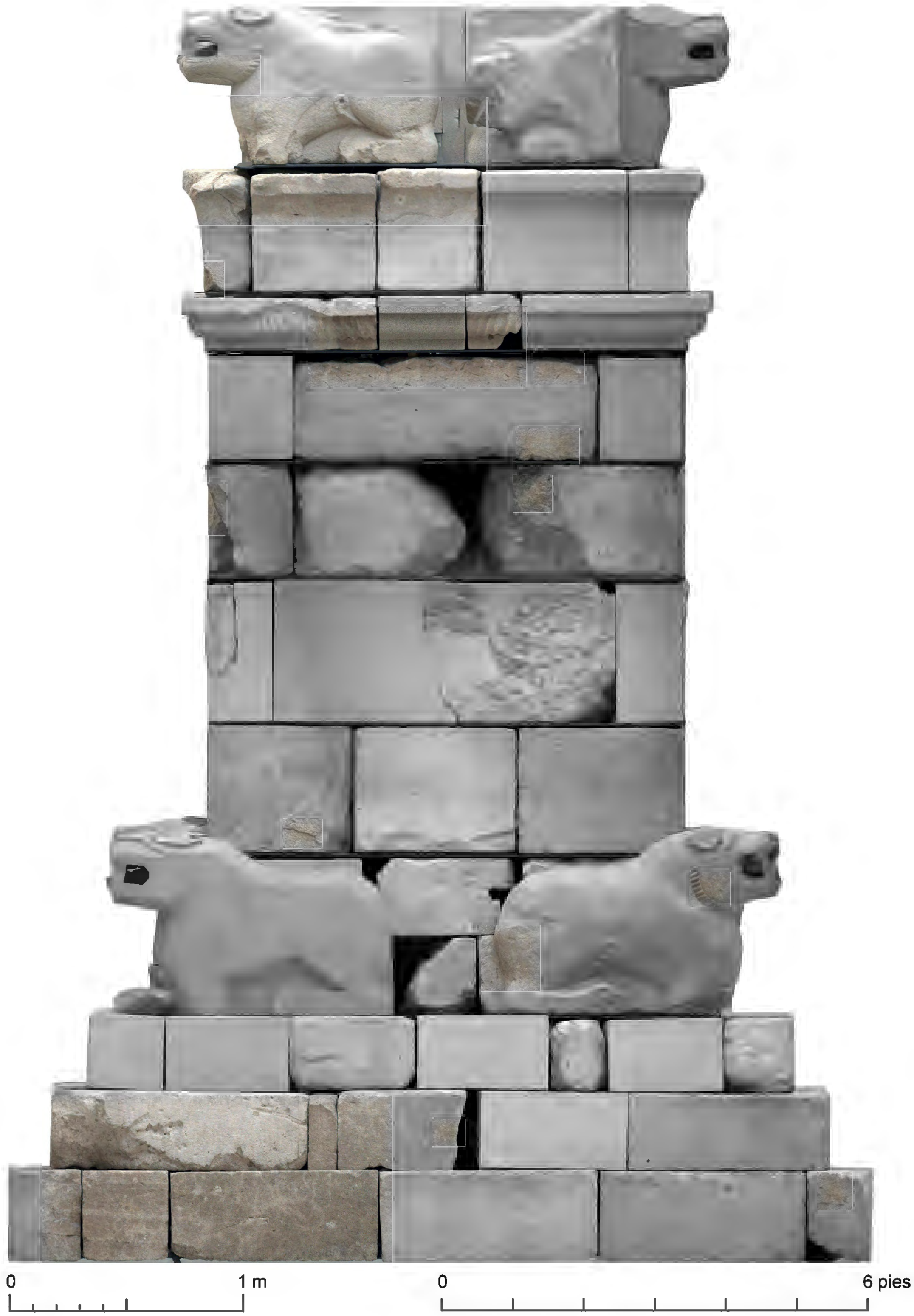


Figura 10.2B. Ortofoto del lado norte del monumento de Pozo Moro (ortofoto: A. Almagro).

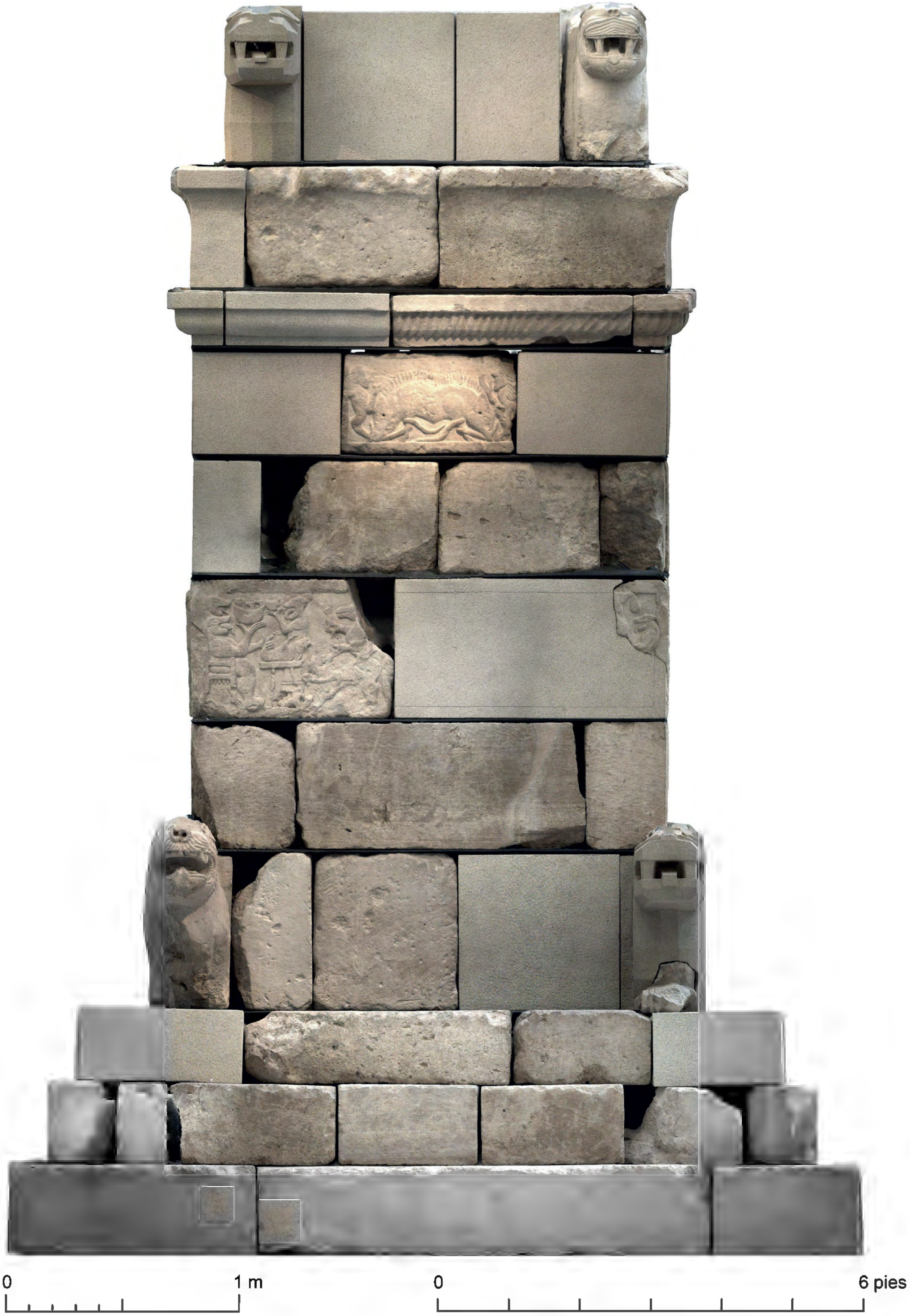


Figura 10.2C. Ortofoto del lado este del monumento de Pozo Moro (ortofoto: A. Almagro).

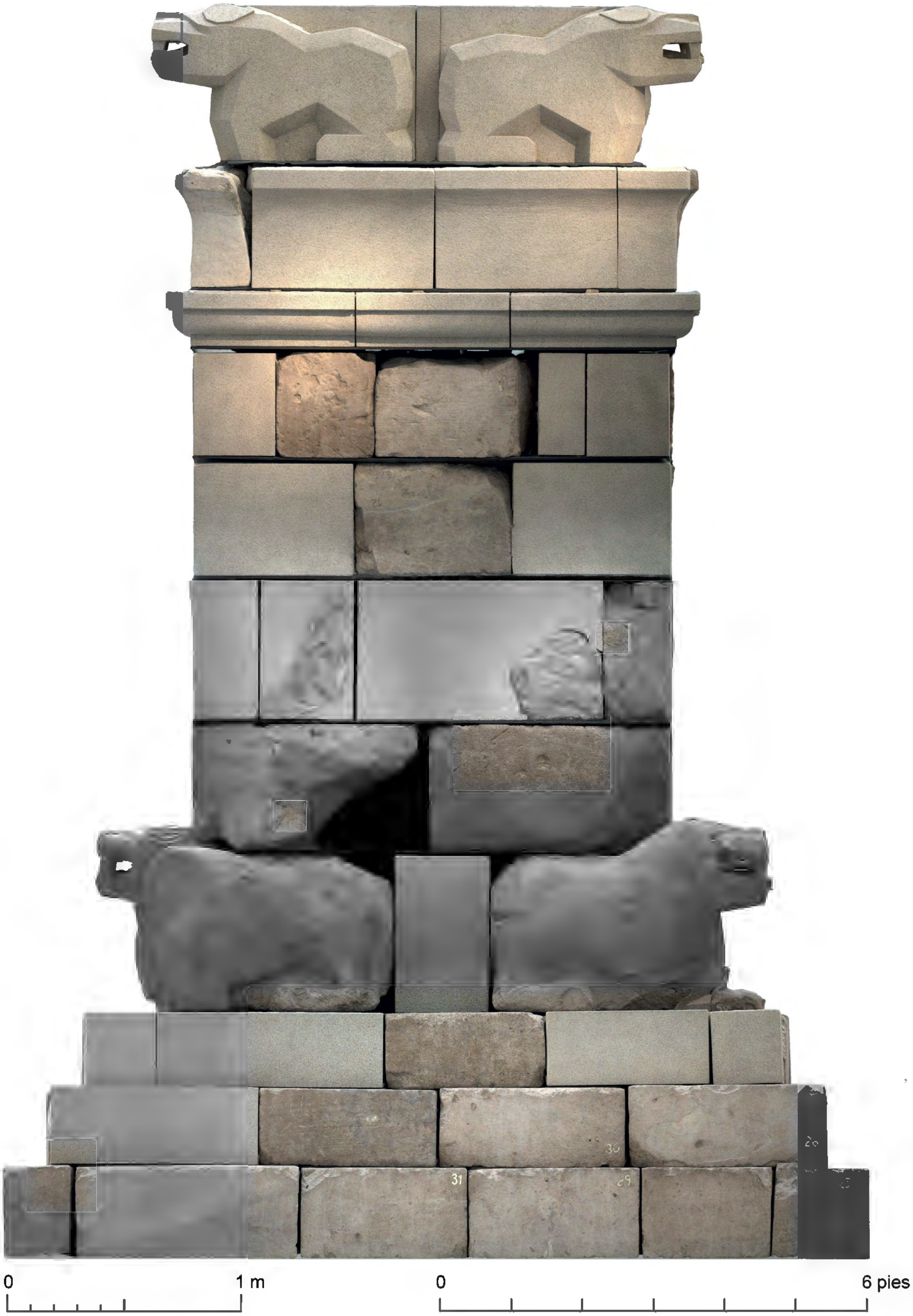


Figura 10.2D. Ortofoto del lado sur del monumento de Pozo Moro (ortofoto: A. Almagro).

o duodecimal, igualmente de origen oriental, a pesar de que faltan estudios adecuados sobre metrología fenicio-púnica (Moscati 1972; Cintas 1970-1976), aunque las medidas de monumentos, sillares y ladrillos evidencian su uso (Cintas 1976, 80 s., 84 s.; Jodin 1975). En consecuencia, el análisis metrológico inicial del monumento de Pozo Moro evidenció la utilización de un sistema de medidas y constató que su trazado estaba compuesto por partes claramente definidas basadas en dicho sistema de medidas, como evidenciaban numerosos detalles de la construcción (Almagro-Gorbea 1983a, 212). Los sillares hallados *in situ* de la planta del monumento de Pozo Moro y el estudio de los restantes sillares conservados, al conocer su altura y ubicación originaria en el alzado, constituyen una importante aportación al conocimiento del monumento y a su interpretación histórica y cultural.

Hipótesis y método de trabajo

El análisis metrológico del monumento de Pozo Moro ha partido de una triple hipótesis de trabajo:

1) El edificio debía estar construido de acuerdo con una única unidad de medida.
2) El edificio debió tener un único sistema de trazado, que seguiría un planteamiento teórico preconcebido, probablemente de acuerdo con un sistema modular razonado.
3) La unidad de medida, el trazado y la modulación son deducibles de los restos conservados.

Para confirmar dichas hipótesis se ha seguido un método basado en análisis progresivos, de forma que los datos obtenidos en cada análisis apoyan las deducciones del análisis siguiente. Los problemas planteados en este análisis se han procurado resolver optando siempre por la fórmula más lógica y coherente con el conjunto, que resulta ser la más sencilla, *entia non sunt multiplicanda praeter necesitatem* (razonamiento de Guillermo de Occam, recogido por D. L. Clarke 1978, 79-80). A partir de estas premisas se ha obtenido la *unidad de medida*, de la que se estudian sus orígenes y paralelos. A continuación se analiza la *metrología de la planta y del alzado* de cada hilada. Seguidamente, se analiza el *trazado geométrico* y la planificación del monumento en su conjunto. Además, este estudio de Pozo Moro ha tenido presente que todo análisis de una obra arquitectónica debe hacerse desde su unidad de medida originaria, como señaló en su día Eugène Viollet-le-Duc, «pour relever et comprendre les monuments grecs s'est avec le pied grec qu'il les faut mesurer…» (Viollet-le-Duc 1866; Kurent 1972, 434). El estudio de un monumento antiguo a partir del sistema métrico decimal es un anacronismo que conduce a errores e impide comprender la concepción métrica y el trazado del monumento, así como el sistema ideológico que muchas veces lleva este asociado.

10.2. Análisis de la unidad de medida: el «Pie de Pozo Moro»

Para averiguar la unidad de medida se ha partido de la asunción del empleo teórico de un pie métrico próximo a los 30 cm, que es el que corresponde al codo de 45 cm generalmente utilizado en construcciones orientales de filiación fenicia, que constituyen los antecedentes de las utilizadas en Pozo Moro (*vid. infra*).

	Plano 1973	Sillares	Medidas 1980	Camacho 1982	Medidas	pies 30 cm	redondeo	long. pie (cm)
Hilada 1 norte	376 cm[36]		367,5 cm		366,5 cm	12,21	12	30,54 cm
Hilada 1 este	365,5 cm[37]		363 cm		362 cm	12,06	12	30,16 cm
Hilada 1 sur	368 cm		366,5 cm		367,5 cm	12,25	12	30,62 cm
Hilada 1 oeste	364,5 cm		364,5 cm		364 cm	12,13	12	30,33 cm
$\overline{X}$ hilada 1			365,3±2,01 cm					30,4 cm
Altura hilada 1		38,7±0,3 cm[38]	39,5 cm	38,5±0,5 cm	39 cm	1,3	1,3	30 cm
Altura hilada 2		33,9±0,8 cm[39]	34,5 cm	33,9±0,9 cm	34 cm	1,13	1,1	30,9 cm
Altura hilada 3		32,0±0,5 cm[40]		32,0±0,5 cm	32 cm	1,06	1	32 cm
Altura hilada 4		68,5 cm	68,5 cm	67,8±0,2 cm	68 cm	2,26	2,25	30,22 cm
Altura hilada 5		54,1±0,3 cm[41]		54,0±0,5 cm	54 cm	1,8	1,8	30 cm
Altura hilada 6		60 cm	60 cm	60,6±0,6 cm	61 cm	2,03	2	30,5 cm
Longitud hilada 7			203,5 cm					
Altura hilada 7		47,6±0,4 cm[42]		48,2±0,4 cm	48 cm	1,6	1,6	30 cm
Altura hilada 8		44,1±0,5 cm[43]		44,4±0,6 cm	44 cm	1,46	1,45	30,34 cm
Altura hilada 9		22 cm		22,3±0,3 cm	23 cm	0,76	0,75	30,66 cm
Altura hilada 10		51 cm			51 cm	1,7	1,66	30,72 cm
Baquetón 2°		16,5 cm		16,8±0,2 cm	17 cm	0,56	0,55	30,9 cm
Nacela 2ª		52,6±0,8 cm[44]		51,8±0,3 cm	53 cm	1,76	1,75	30,28 cm
Total gola + baquetón 2º		69,1 cm[45]			69,1 cm	2,3	2,3	30,04 cm
Sillar de la coronación				33±1 cm	30,5 cm			

Fig. 10.3. Datos analizados para obtener la unidad de medida de Pozo Moro.

---

[36] Esta medida debe ser rechazada porque este lado tiene una apertura de unos 10 cm, ocasionada por el derrumbe del edificio hacia los lados norte y este, probablemente a causa de un seísmo (Rodríguez Pascua *et al*. 2022; *vid*. *supra*, § 5.3).

[37] Esta medida debe ser rechazada, pues en este lado hay una separación de unos 2 cm de ancho entre los sillares PM23 y PM25, posiblemente ocasionada por el derrumbe del edificio hacia los lados norte y este.

[38] Basada en 14 sillares: 7 de 39 cm, 6 de 38,5 cm y 1 de 38 cm. n=14; $\overline{X}$=38,7±0,3 cm. Se ha despreciado el sillar PM27, de 41,1 cm, por no pertenecer evidentemente a esta serie, ya que se utilizó como cuña para completar el lado sur.

[39] Basada en 17 sillares: 1 de 35,5 cm, 2 de 35 cm, 3 de 34,5 cm, 3 de 34 cm, 5 de 33,5 cm, 2 de 33 cm y 1 de 32,5 cm. n=17; $\overline{X}$=33,9±0,8 cm..

[40] Basada en 6 sillares: 2 de 31,5 cm, 3 de 32 cm y 1 de 33 cm. n=6; $\overline{X}$=32±0,5 cm.

[41] Basada en 9 sillares: 1 de 53,5 cm, 5 de 54 cm y 3 de 54,5 cm. n=9; $\overline{X}$=54,1±0,3 cm.

[42] Basada en 8 sillares: 1 de 47 cm, 4 de 47,5 cm, 2 de 48 cm y 1 de 48,5 cm. n=8; $\overline{X}$ =47,6±0,4 cm.

[43] Basada en 6 sillares: 1 de 43,5 cm, 3 de 44 cm y 2 de 44,8 cm. n=6; $\overline{X}$ =44,1±0,5 cm.

[44] Basada en 5 sillares con dos tipos de curvatura diferente, una con 52,6±0,8 cm y otra con 52,3±0,8 cm. Esta con el filete de 9,5±1,6 cm.

[45] Esta medida equivale a la suma de la altura de los sillares con gola y filete más la altura de los sillares con baquetón, lo que equivale a 69,1 cm, medida muy semejante a la altura de la hilada 4, constituida por los leones.

En primer lugar, se ha dividido por dicha unidad de 30 cm todas aquellas medidas fundamentales del monumento conservadas con seguridad, que son en total 18 (fig. 10.3). Entre estas medidas se incluyen la longitud de cada uno de los 4 lados de la hilada inferior del monumento, tras contrastar los datos tomados en la excavación con los que se han podido precisar en la reconstrucción del mismo. Igualmente, se ha valorado la altura de cada una de las 14 hiladas documentadas con seguridad, tras analizar el promedio de cada uno de los sillares al ser las hiladas isónomas. El resultado, que equivaldría al número de unidades métricas de cada longitud conocida del monumento, se ha redondeado a la medida próxima más lógica, partiendo de la hipótesis de que la longitud de dichas medidas fundamentales serían unidades enteras o con proporciones exactas, como es habitual en la arquitectura oriental (*vid. infra*). De esta forma, se ha obtenido la longitud teórica del pie utilizado en cada medida.

A continuación, se ha procedido a calcular la media estadística de todos los resultados parciales, con su desviación correspondiente. Este sistema ha permitido calcular la longitud media del pie utilizado en la construcción. Para ello se han valorado tanto el conjunto de las 18 medidas obtenidas como las 4 más seguras, a fin de obtener una visión precisa de la longitud del pie y de la fiabilidad del método utilizado. Los resultados no discrepan sensiblemente, aunque se observan pequeñas variaciones. Por ello, se ha optado por el pie obtenido de las medidas más fiables, que se basa exclusivamente en la longitud de los lados bien conservados de la base del monumento. Dicha medida puede considerarse, en consecuencia, como «pie de Pozo Moro» (fig. 10.3)[46]:

En consecuencia, la longitud calculada del pie de Pozo Moro es la siguiente:

- n = 18; pie de 30,46±0,47 cm.
- n = 5; pie de 30,43±0,18 cm.
- n = 4; pie de 30,41±0,20 cm. Esta medida del pie se ha considerado preferible por ser la más exacta, por lo que se ha identificado como «pie de Pozo Moro».

Esta unidad medida de 30,41 ± 0,2 cm utilizada en la construcción del monumento de Pozo Moro equivale al pie de un codo fenicio de 45,6 cm bien atestiguado por haber sido frecuentemente empleado en el mundo fenicio (*vid. infra*), lo que confirma la hipótesis 1 (*vid. supra*).

Orígenes y paralelos del «pie de Pozo Moro»

La identificación del «pie de Pozo Moro», de 30,41± 0,2 cm, confirma la hipótesis de que el edificio estaba construido de acuerdo con una unidad de medida única usada de forma sistemática, pero, además, permite relacionar este «pie de Pozo Moro» con un codo fenicio de 45,6 cm ampliamente atestiguado en Oriente, donde era frecuentemente empleado, como evidencia la Biblia, que hace más de 100 referencias al codo, *ʼammah*, como unidad de medida, palabra semita que procede del acadio *ammatu*, *mt* en ugarítico y *ʻammāh* en hebreo (Petit 2000, 179 y 183).

---

[46] Estos cálculos se han hecho con una precisión de centésimas de centímetro (décimas de milímetro), aunque esta precisión resulta utópica, ya que queda comprendida dentro de la imprecisión estadística y de la escasa precisión de medida que permitiría la tecnología de los constructores en la Antigüedad. Véase a este respecto la juiciosa opinión de C. Nylander 1970, nota 242.

Los estudios iniciales sobre Pozo Moro constataron el interés que ofrecía la metrología del monumento y sus paralelos orientales (Almagro-Gorbea 1983a, 211 s.), tema entonces novedoso, pues abría nuevas perspectivas sobre este campo en los estudios fenicios e ibéricos. Además, aunque comparar el trazado de Pozo Moro con otros trazados similares en Oriente era difícil por la escasez de estudios sobre la modulación de la arquitectura oriental, que la empleó habitualmente como indican las referencias escritas (Busink 1970, 22 s. 162 s.; Nylander 1970, 97-99; Babin 1891, 347-379), existen ejemplos tan conocidos como el Templo de Jerusalén, que medía 20 × 30 × 60 codos (*1 Re*. 6,2), lo que evidencia proporciones sexagesimales. En el monumento de Pozo Moro se usó una unidad de medida de origen oriental, como igualmente era oriental el sistema metrológico de base sextantal o duodecimal utilizado, acorde con el origen y características metrológicas del sistema de cálculo de la cultura ibérica (Oroz 1979, 283-370; de Hoz 1981, 475-486; Ferrer 2009).

El pie de Pozo Moro se relacionó desde los primeros estudios del monumento con un pie teórico de *c*. 30 cm muy difundido por todo el mundo antiguo (Almagro-Gorbea 1983a, 211), desde el pie asirio al pie olímpico y al pie celta de Bibracte-Manching (Petrie 1877; Almagro-Gorbea y Gran Aymerich 1991, 186 s., fig. 106), que corresponde a un codo teórico de 45,6 cm. Este codo resulta muy próximo al llamado «codo egipcio vulgar» o «codo egipcio corto», de 44,88 o 44,90 cm, usado en el Nuevo Imperio (Rottländer 1979, 37), que equivale también al codo sirio-fenicio de 44,89 cm (Büsing 1982, f. 1) y al codo hebreo (Strombel 1964, 1159 s.; Scott 1958, 205-214; *id*. 1959a-b; Lebowitz 1959; etc.), cuyo correspondiente pie sería de 29,93 cm. Este pie también aparece usado en el mundo fenicio colonial, aunque apenas existen análisis adecuados sobre la metrología púnica (Moscati 1972; Cintas 1970-1976; Isserlin y Taylor 1974, 93 s.), aunque las dimensiones de los monumentos, sillares y ladrillos púnicos evidencian su empleo (Cintas 1976, 80 s., 84 s.; Jodin 1975), por ejemplo, en las tumbas de cámara fenicio-occidentales de Trayamar (Schubart y Niemeyer 1976, 108 s., 116 s., 133, encartes 11 a 24). También se ha señalado en yacimientos fenicios el uso de un codo de 52 cm, como en Cádiz, Castillo de Doña Blanca, Málaga, Cabezo Pequeño del Estaño, La Fonteta, etc. (Ruiz Mata 2001, 263; García González *et al*. 2013, 279; Niveau de Villedary 2019, 119; Lorrio y Torres 2021, 20; Basallote *et al*. 2023, 61 s., *passim*), sin duda relacionado con el codo real egipcio (Müller 1973, 9 s.; Kelch 1980; Wilkie 2016; etc.). Además, el trazado de los impresionantes *basíleia polytelós* de Asdrúbal en *Carthago Nova* (Pol. X, 10,6-10) atestigua un codo de 44,89 cm (Negueruela 2015, 220) y un codo similar se debió emplear en la monumental «Tumba de *Melqart*» de *Gadir*, cuya base mediría 48 codos, unidad de medida que ha permitido reconstruir dicho monumento (Almagro-Gorbea 2013a, 168 s.).

En consecuencia, el pie de Pozo Moro se corresponde con la unidad de medida más usada en todo el Oriente, que equivale teóricamente a la distancia existente desde el extremo del antebrazo hasta el extremo del dedo mayor, lo que explica su origen y denominación. Por tanto, era una medida natural, como el pie, que en las sociedades complejas se unifica al aparecer el sistema de pesos y medidas (Thureau-Danghin 1896; *id*. 1921). Desde entonces, cada estado ha tenido su propio sistema de medidas hasta la creación del sistema métrico decimal en el siglo XIX, si bien la precisión de las medidas siempre ha dependido de diversos factores, como la precisión con que aplican la medida los constructores, el patrón empleado y el tipo de material en que se plasmaba y también hay que valorar la precisión de los datos tomados por el arqueólogo, por lo que no siempre es posible un cálculo preciso (Nylander 1970, n. 242). Además, el cálculo de las proporciones de un edificio incluye el espesor de los muros (Zimmerli 1983, 349; Petit 2000), como sobreentiende la descripción del Templo de Jerusalén (1 *Re*. 6-7; 2 *Cro*. 3-4; *Ez*. 40,5), hecho también observado en Anatolia (Naumann 1971, 46, n. 16), aunque los muros podían ser más o menos regulares según la calidad de la construcción. Sin embargo, hasta fechas recientes los estudios arquitectónicos no solían abordar su metrología, ni en trabajos de síntesis (Naumann 1971; Margueron 1982, etc.), ni en estudios monográficos (Neve 1999; Gilibert 2011, etc.), aunque este tipo de análisis es esencial para conocer la tradición tecnológica, los influjos recibidos e, incluso, para identificar posibles elementos simbólicos de carácter ideológico que quedan reflejados en el trazado.

El sistema métrico surge en Mesopotamia hacia el IV milenio en la cultura de El Obeid (Kubba 1990; Forest 1991) y se regularizó en el Periodo de Acad III (Kamm 2003; Hafford 2005). Se basaba en un codo, *ammatu,* de *c.* 50 cm, bien documentado en Babilonia hasta el Periodo Neobabilónico con algunas variantes (Van der Hout 1987, 426 s.) y también los restos arquitectónicos asirios indican el uso de una unidad de medida de entre 55 y 49,5 cm, aunque se considera que la unidad teórica sería de *c.* 53 cm (*id.,* 474-475). Desde Mesopotamia los sistemas de medida pasaron a Siria y Anatolia, donde la información es más escasa, aunque se constata que los hititas usaron un codo de *c.* 45 cm que perdura en los reinos sirio-hititas y que es similar al del mundo fenicio en la Edad del Hierro.

En la zona siria del Éufrates, el Gran Palacio de Mari, construido hacia el 1900 a. C., tenía un sencillo trazado modular que apenas ha sido analizado (Margueron 2004, 477, fig. 455 y 497-499), aunque para trazar el conjunto M, que era el centro del Gran Palacio (*id.*, fig. 437 y 455), se usó un radio de 60 codos que refleja proporciones sexagesimal con la √2 como base generadora, fácil de aplicar en trazados hechos con una simple cuerda. No se conoce bien la unidad de medida, aunque la construcción permite inferir que se utilizó un codo de *c.* 43 cm, característico de Siria hasta la Edad del Hierro, si bien de amplia variabilidad, como muestran los ladrillos con inscripción del Templo de *Shamash* reconstruido por *Yahdun-Lin* (1810-1795 a. C.), que miden 41 × 40 × 7 cm (Margueron 2004, 502 s.), mientras que los del «Santuario 150» miden 42 × 43 × 11, santuario cuyas dimensiones de 4,66 × 4,65 m corresponden a 10 × 10 codos de 46 cm (Parrot 1958a, 266). En la zona central del palacio de Mari también se usaron medidas y proporciones de forma sistemática. La «Sala del Trono» es rectangular y mide 26,35/26,30 m por 11,70/11,60 m, con los accesos principales de 2,05 m de anchura y los menores, de 1,30 m y los adobes utilizados, de 44 × 44 × 13,5 cm, documentan la unidad de medida (*id.*, 111 s.). Las medidas de la «Sala del Trono» suponen 60 × 26 codos de 43,8/45 cm, los accesos principales medían 5 codos de 43,3 cm y 3 codos los accesos menores. La inmediata «Sala del Podium» medía 25,60 m por 7,70 m, que suponen 60 × 10 codos de 42,6/42,7 cm y su acceso, de 3,10 m de ancho, equivale a 7 codos y el podio situado en uno de sus lados medía 2,33 m por 2,10 m, que equivalen a 5,5 × 5 codos de 42,3/42, mientras que su parte central tenía 1,06 m por 0,90 m, que serían 2,5 × 2 codos de 42,4/45 cm (*id.*, 104 s.). El «Patio 106», asociado a este conjunto, mide 29,55/29,31 m por 25,65/25,55 m, lo que permiten calcular que tenía 70 × 60 codos de *c.* 42 cm. La coherencia de estos datos demuestra la calidad técnica de la construcción y el uso habitual de un codo de *c.* 43/45 cm, lo que desmonta la idea de que el adobe no permite análisis metrológicos (Margueron 1982, 556 s.), aunque es evidente que las medidas usadas ofrecen variaciones, en ocasiones en la misma sala.

Este codo de 43/45 cm aparece usado en Siria desde fechas muy tempranas, pues en Biblos ya se documenta en basas de columna con el fuste marcado con un círculo de 44 cm de diámetro, datadas en el Bronce Antiguo II, *c.* 2700 a. C. (Makaroun-Bou Assaf 2008, 52, fig. 2e). La misma unidad de medida se constata en Ebla en el Templo B1 o de *Reshef*, construido a partir del 1900 a. C., que mide 14,50 m de largo por 10,50 m de ancho, que también es la longitud de la cela, cuya anchura es de 4,50 m. Estas dimensiones indican un trazado regular del edificio y de su cámara, puesto que equivalen respectivamente a 32 × 24 pies o 24 × 10 codos de *c*. 45 cm (Werner 1994, 88 s.), ligeramente mayor que el documentado en Mari y más próximo al codo corto egipcio. En el Palacio de Qatna, construido en el siglo xviii a. C., se usó la misma medida (Novák y Pfalzner 2002, 80 s.), pues el llamado Hall C, que constituye un lugar central en la ordenación de los espacios, mide 36 por 36 m, exactamente 80 × 80 codos de 45 cm, y el monolito de basalto circular aparecido en su centro mide 160 cm de diámetro, que equivalen a 3,5 codos de 45,7 cm. También en Ugarit se documenta un codo de *c*. 45 cm en trazados de proporciones duodecimales. El Templo de Baal (Schaeffer 1933, 122 s., fig. 14), del Bronce Medio y Reciente, mide 22 m de largo por 16 de ancho, con una cela de 13,50 por 7,50 m y una puerta que mide 5,60 m de ancho (Werner 1994, 135), dimensiones equivalentes a 48 × 36 codos el edificio y 30 × 16 codos la cela, mientras que su amplia puerta mediría 12 codos de 45/46 cm. Igualmente, el *dromos* de la gran tumba monumental aparecida al sudoeste de la «Biblioteca», relacionada con el culto a los reyes difuntos, mide 3,20 m de largo por 1,40 m de ancho, lo que equivaldrían a 7 × 3 codos de *c*. 46 cm (Schaeffer 1933, 114 s.). Sin embargo, también en el ámbito de Ugarit, una basa de columna de Rash Ibn Hani medía 52/54 cm, medida próxima al codo real egipcio (Helck 1980), por lo que esta medida reflejaría influjos egipcios (Bounni y Lagarce 1998, 22, fig. 40-46). Una unidad de medida algo mayor se utilizó en el palacio de *Niqmepa* en *Alalak* en el siglo xiv a. C. (Wooley 1955, 116, fig. 25), donde oscila entre 48/46 cm. La entrada medía 9,25 m de ancho, 20 codos de c. 46,2 cm, y las dos columnas de la misma se alzaban sobre basas de piedra de 70 cm de diámetro que sustentaban sendas columnas de madera de 48 cm de diámetro, lo que equivale a 1,5 y 1 codo de 48 cm, y, además, quedaban separadas 2,40 m, 5 codos de 48 cm, mientras que los ortostatos medían 72 cm de alto, exactamente 1,5 codos de 48 cm.

Los hititas utilizaban una unidad de medida que, probablemente, procedía de Siria, más que de Mesopotamia, sin excluir un posible influjo del codo corto egipcio. Inicialmente, este codo se calculó en 45/46 cm a partir de la anchura de los muros (Dörpfeld 1902, 119-120), aunque el tamaño de estos varía entre un teórico codo de 40 cm y otro mayor de *c*. 45-48 cm (*id*., 38; Neve 1999, tablas 2, 5, 8, etc.). La unidad de medida de los edificios hititas mejor construidos es de *c*. 43/45 cm, pues el Gran Templo de Hattuša medía 42,02 m por 64,07 m y su patio 19,97 m por 26,95 m (Puchtein 1912, 94), lo que corresponde a 100 × 150 codos de *c*. 42/43 cm el templo y 48 × 64 codos el patio. Esta unidad de medida se aproxima a la documentada en Mari, pero el Edificio III de Yazilikaya mide 13,80 por 12 m, que equivalen a 30 × 26 codos de 46 cm (Naumann 1975, 108) y las dimensiones exteriores del «Edificio E» de Büyükkale son de 26,60 m por 22,20 m y las de su patio interior, 12,50 por 6,90 m (Neve 1982, 92), que equivaldrían respectivamente a 60 × 50 y a 28 × 16 codos de *c*. 44,3/44,4 cm. Esta unidad también se usó en la muralla de Hattuša, pues algunas de sus torres ofrecen idéntica dimensión, 8,6 m de ancho por 10,1 m de profundidad, lo que supone que fueron construidas con la misma proporción y unidad de medida, que respondería a un codo de *c*. 43 cm (Seeher 2007, 26), no alejado del tamaño calculado para los adobes, de *c*. 40/45 cm (*id*., 31) y para el codo utilizado en el Gran Templo.

Esta unidad metrológica siguió en uso en las construcciones monumentales sirio-hititas de la Edad del Hierro. En Hama, el palacio o Edificio I del periodo E (Fugmann 1958, 153 s.) tenía una puerta monumental entre dos leones de esquina que medían de ancho 9,90 m o 24 codos de *c*. 41,25. En ese lugar había dos columnas de tipo *bit hilani* sustentadas sobre dos basas de 120/125 cm de diámetro, 3 codos de *c*.40/41,6 cm, separadas por un intercolumnio de 6,60 m, 16 codos de 41,25 cm; el ancho de la puerta era de 4,95 m, 12 codos de *c*. 41,25 y daba a un vestíbulo de 570/580 cm de ancho por 11,50 cm de largo, aproximadamente 14 × 28 codos de 41,07 cm, lo que indica el uso sistemático de un codo de 41,2 cm, menor que el documentado en otros yacimientos.

Sin embargo, el llamado Edificio IV de Hama, situado al noroeste del palacio e interpretado como un templo (Fugmann 1958, 237 s.; Werner 1994, 141), mide 18 m de longitud por 11,40 m de anchura con tres espacios internos idénticos de 7,10 por 3,50 m, medidas que corresponden a 40 × 24 codos de *c*. 44/45 cm para el edificio y 16 × 8 codos para sus compartimentos internos. En Alepo, el Templo del Dios de la Tormenta en el Bronce Medio, hacia el 2000 a. C., ofrece una *cella* de 26,75 m por 17,10 m, que equivaldría a 60 codos de 44,5 cm por 40 codos de 42,75 cm, con un nicho de 7,8 m por 4,4 m, equivalentes a 18 por 10 codos de 43,3/44 cm, mientras que la puerta de la *cella* medía 3,8 m, probablemente 9 codos de 42,2 cm (Kohlmeyer 2009; *id*. 2010), medidas que evidencian mayor variabilidad.

Más al norte, el templo de Ain Dara mide 38 por 32 m y su cela queda inserta en un cuadrado de 16,70 por 16,80 m (Abu Assaf 1990), lo que evidencia su trazado geométrico de base duodecimal, pues el edificio equivale a 80 × 68 codos de *c*. 47 cm, con una cela de 36 codos de *c*. 46,6 cm, cuyos ámbitos quedan separados por escalones de 0,70 m de alto y las dos columnas de la entrada miden 1,10 m, lo que correspondería respectivamente a 1,5 y 2,5 codos de *c*. 44/46 cm. Una unidad parecida documenta el templo de Tell Halaf, que mide 27,70 m de largo por 24 m de ancho (Werner 1994, 90 s.), probablemente 60 por 50 codos de *c*. 46/48 cm, mientras que su entrada mide 2,75 m de ancho, que equivalen a 6 pies de *c*. 45 cm. Los diámetros de las basas de columna del Palacio de Tell Halaf, fechado en la segunda mitad del siglo IX a. C., oscilan entre 44,5/47,5 cm (Langenneger *et al*. 1950, 49, fig. 16) y otras dos basas de ese yacimiento miden entre 43 y 46 cm (Petit 2000, 185). Carquemis ofrece adobes que miden 48 cm de media (Naumann 1971, 47), en la tradición de los ladrillos hititas y del codo utilizado en *Alalakh* (*vid. supra*). Sin embargo, el Templo del Dios de la Tormenta mide 13,00 m de largo por 11,50 m de ancho, con una puerta de acceso de 1,80 m de ancho, medidas que pueden interpretarse como 28 × 24 codos con un acceso de 4 codos de c. 46 cm. También los diversos conjuntos de ortostatos, aunque con variaciones por su poca regularidad, ofrecen tendencia a usar como unidad de medida un codo de *c*. 45/46 cm. Los ortostatos de la Puerta del Agua (Gilibert 2011, n.º 6 y 7), datados en el siglo XI o inicios del X a. C., miden 2,30 m de longitud y una altura de 135 cm (5 × 3 codos). Los ortostatos y los leones del friso del «Muro Largo», de fines del siglo X a. C., miden *c*. 158 cm de alto (3,5 codos), y el ortostato con la diosa Kumbaba de ese mismo conjunto (Gilibert 2011, n.º 13, 15, 19, 21, 22 y 23), mide 185 cm de alto (4 codos), como algunos ortostatos del «Muro de los Heraldos», de inicios del siglo X a. C. (*id*., n.º 40, 42, 43, 44), cuya altura oscila entre los 130/133 cm (3 codos), al igual que los guerreros de la Puerta Real y de la Entrada Procesional, datados a inicios del siglo IX a. C. (Gilibert 2011, n.º 62 y 87-90). Sin embargo, los ortostatos de la Puerta Real, de *c*. 900 a. C., como los de la Entrada Procesional y del Bastión Real, estos ya de inicios del siglo VIII a. C. (*id*., 176 s.), miden en torno a 100/110 cm de alto, lo que indicaría el uso de un codo algo mayor, de *c*. 50/55 cm, que parece corresponder al codo asirio.

La misma unidad métrica se usó en Zincirli, cuya planta circular de 720 m de diámetro (Koldewey 1898, 107 s.) responde exactamente 1600 codos de 45 cm. Esta misma unidad de medida ofrecen los ortostatos de Zincirli, aunque con variaciones que impiden precisar su metrología. Los ortostatos de la Puerta Sur de la ciudad, que Gilibert (2011, n.º 3 a 11) data a fines del siglo X a. C., miden *c*. 130/135 cm (= 3 codos de 45 cm), mientras que algunos de la Puerta Exterior de la ciudadela, de inicios del siglo IX a. C. (*id*., n.º 49, 50, 51), miden en torno a 90 cm o 2 codos. La importante inscripción de inicios del siglo IX a. C. de Edificio I mide 156 cm de alto por 130 de ancho (3,5 × 3 codos) y el famoso relieve del Hilani IV que representa al rey *Barrakib* (733-711 a. C.) con su escriba mide 113 cm de alto por 115 de ancho, altura similar a la de otro ortostato del Hilani IV con otra cuidada escena de corte. Estas dimensiones corresponden a 2,5 codos de *c*. 45 cm (*id*., n.º 65, 66 y 69), que es la altura de la mayoría de los ortostatos del Hilani IV (*id*., n.º 71-73). Sin embargo, el diámetro de las basas de columna del Hilani III miden 124/125 cm, que equivaldrían a 2,5 codos de *c*. 50 cm y los ortostatos de ese Hilani III miden de alto *c*. 77 a 80 cm, que podría equivaler a 1,5 codos de esa misma medida, lo que evidencia una doble unidad de medida, hecho que también se ha señalado en Urartu, donde el codo varía entre 46 cm y 53 cm (Forbes 1983, 117). La explicación de este hecho no es fácil, pero pudiera reflejar una doble tradición, sirio-hitita y mesopotámica.

Esta unidad de medida siria pudo llegar a Fenicia, como también a Grecia, junto a otros influjos culturales del Periodo Orientalizante. En Fenicia apenas se ha analizado el sistema metrológico. El santuario del siglo V a. C. del *Ma'abed* de Amrit, en la costa del Norte de Siria, mide 48,55 a 49,50 de norte a sur, por 55,72 a 56,33 m de este a oeste, que corresponden a 100 por 120 codos de *c*. 47 cm (Wagner 1980, 2 s.; Dunand y Saliby 1985). Frente a la escasa información sobre Fenicia, hay una amplia bibliografía sobre metrología en Palestina, aunque las interpretaciones distan de ser unánimes y son escasos los yacimientos con datos metrológicos bien analizados. El «Edificio de los Pilares» del estrato VIII de Hazor, datado en el siglo IX a. C., que probablemente serían las caballerizas reales, mide 13,50 × 20,75 m (Yadin *et al*. 1958, 11), medidas que corresponden a 30 × 46 codos de c. 45/46 cm. Esta unidad de medida se emplea en la cuidada elaboración de los capiteles protoeólicos a partir del siglo X a. C., con proporciones casi estandarizadas, que reflejan el uso de un codo *c*. 45 cm y de un pie de *c*. 30 cm (Shiloh 1979, 15, cuadro 2), medidas que deben considerarse, como los propios capiteles, de origen fenicio. En Megiddo predominan capiteles de *c*. 95 cm de largo, 45 cm de altura, 30 cm de alto y 45 cm en su base, que suponen 2 × 1 × 2/3 (= 1 pie) × 1 codo de *c*. 45 cm, mientras que los capiteles de Ramat Rahel miden 108/110 × 50 × 44/42 cm, que suponen 2,5 × 1 × 5 codos (Shiloh 1979, 6 s.). Este codo fenicio de *c*. 45 cm es la unidad de medida usada en el túnel de la fuente de Siloé de Jerusalén, construido por el rey Ezequías a fines del siglo VIII a. C., quien grabó en una inscripción que medía 1200 codos desde la fuente hasta el depósito, lo que ha permitido precisar, no sin discusión, que ese codo mediría de 44,4 a 45 cm (Trinquet 1957, 1218; Ussishkin 1976; Puesch 1996, col. 1342 s.; Petit 2000, 179 s.), por lo que resulta idéntico al codo usado en Pozo Moro. Sin embargo, la unidad de medida utilizada en el santuario de Arad es mayor, pues el altar medía *c*. 2,50 m de lado, equivalentes a 5 codos de *c*. 50 cm, como el altar que Jahvé mandó construir a Moisés (*Ex*. 27,1), pero hacia el 900 a. C. se ha señalado un cambio de unidad de medida, al pasar de un codo de 45 cm a otro de 52,5 cm, que correspondería al codo real egipcio (Aharoni 1968, 22 s.).

Estas medidas se han relacionado con las del Templo de Jerusalén a inicios del siglo VI a. C. (*Ez*. 40,5) y las que indica el *Libro de los Reyes* (1,6-7; 2 *Cro*. 3-4). La Biblia cita un codo corto y un codo largo (*Ez*. 40,5), probablemente equivalentes a un codo antiguo y un codo reciente (2 *Cro*, 3,3). El codo largo equivalía a un codo y un palmo, unidades que se han relacionado con el codo corto y el codo real egipcios, aunque hay autores que niegan el uso del codo corto egipcio (Petit 2000, 181). Además, el *Libro de Crónicas* (2, 3) menciona «codos antiguos», que confirmarían la existencia de esa discutida doble unidad de medida (Petit 2000, 182 s.) El codo corto de *c*. 45/46 cm correspondería al codo normal fenicio, probablemente de origen sirio (*vid. infra*), y el codo real egipcio de *c*. 52,5 cm se atestiguaría en la llamada «Tumba de la Hija del Faraón» de Jerusalén, datada *c*. 700 a. C., que mide 5 por 5,8 m de base y 4 m de altura hasta su cornisa de gola, por lo que teóricamente medía 10 × 12 × 8 codos de *c*. 50 cm (Wagner 1980, 90 s.).

El empleo de dos tipos distintos de unidad métrica también se ha constatado en Chipre (Petit 2000, 187). El primer templo de la colonia fenicia de Kition, de la segunda mitad del siglo IX a. C. (Karageorghis 1976), era un edificio bien construido con una unidad de medida de *c*. 44

cm, idéntica a otros ejemplos del siglo IX a. C. El lado menor occidental del templo mide 22 m, los pilares situados ante su fachada o *debir*, 2,2 m y la anchura entre los pilares del interior es de 4,40 m, medida semejante a la anchura de la entrada (Karageorghis 1976, 95 y 97). La mesa de ofrendas medía 2,16 por 0,86 m, esto es, 5 × 2 codos de *c*. 43 cm, mientras que el altar B medía 3 codos de 46 cm y otro altar del *témenos* era de 130 × 137 cm, equivalentes a 3 codos de 43,3 cm por 3 codos de 45,6 cm, lo que testimonia el uso simultáneo de dos variantes de la unidad de medida. El altar de la última fase del templo de *Astart* en Kition, fechado *c*. 600 a. C., mide 1,55 m de lado (Karageorghis 1976, 113), que equivalen a 3 pies de 51,66 cm, medida próxima al codo real egipcio, lo que confirma el uso de distintas unidades de medida. En la fase inicial del Palacio de Amatunte, *c*. 800 a. C., una base de columna mide 46,5/47 cm (Petit 2000, 176), medida similar a los 46,8 cm de diámetro de otra basa en forma de neumático de tipo neohitita de su fase II, datada hacia el siglo VI o inicios del V a. C., y otros elementos del palacio también usan una unidad de *c*. 46 cm (*id*., 177), utilizada igualmente en el Palacio de Vouni, donde las basas circulares del peristilo miden 47 cm (Gjerstad y Westholm 1937, 155, fig. 109-110). Además, en Vouni y Marion se usaron adobes de 46 × 46 × 14 cm y de 48 × 22,5 × 16 cm (Petit 2000, 179), un tamaño similar a los del mundo hitita y nordsirio, lo que indica el uso en Chipre desde el siglo IX al siglo V a. C. de una unidad metrológica de *c*. 46,5 cm, muy probablemente de origen sirio-fenicio, que puede considerarse similar al codo de Pozo Moro de 45,6 cm, aunque este sea ligeramente menor.

Este codo de *c*. 46/45 cm aparece usado en el mundo fenicio colonial (*vid*. *supra*), del que debió pasar a la cultura ibérica, que también empleó un pie de *c*. 28 cm, probablemente de origen jonio (Almagro-Gorbea y Ramos 1986, 53; Izquierdo 2000, 402 s.; etc.). Las tumbas de cámara fenicio-occidentales de Trayamar (Schubart y Niemeyer 1976, 116 s.) usan un codo de *c*. 46/45 cm y en la necrópolis de *Gadir* se ha documentado el «codo real egipcio» (Niveau de Villedary 2019, 119). Sin embargo, el codo de *c*. 45/46 cm continuó en uso hasta época de los Bárquidas, pues aparece utilizado en los impresionantes *basileia* de Asdrúbal en *Carthago Nova* (Negueruela 2015, 210 s.) y también en la monumental «Tumba de *Melqart*» en *Gadir* (Almagro-Gorbea 2013a, 168 s.).

En consecuencia, el pie de Pozo Moro de 30,41 ± 0,2 cm corresponde a un codo de 45,6 cm ampliamente usado en Oriente. Este codo parece proceder del codo sirio-hitita de *c*. 45 cm, del que procedería el codo sirio-fenicio de 44,89 cm. (Büsing 1982, f. 1) y el codo chipriota de 46,5 cm, utilizado en Chipre hasta el siglo VI a. C. Este codo fenicio de *c*. 45/46 cm resulta muy próximo al «codo egipcio corto» de 44,88 a 44,91 cm, por lo que no se deben descartar posibles influjos egipcios desde la Edad del Bronce. El codo egipcio corto, usado en el Imperio Nuevo, tenía 6 palmos (Rottländer 1979, 37), un palmo menos que el «codo real egipcio» de 7 palmos, *c*. 52,5 cm (Helck 1980), que sería equivalente al codo mayor utilizado en la construcción del Templo de Jerusalén (Busink 1970-1980), tal como indica Ezequiel (40,5, 43,13).

10.3. Metrología y sistema de trazado

La unidad de medida del monumento de Pozo Moro permite deducir el sistema de trazado y las proporciones (fig. 10.4A-B) del monumento documentadas por su planta y su alzado. Los restos hallados en la excavación evidenciaron que era una estructura turriforme sustentada sobre un basamento escalonado triple (fig. 5.1), sobre el que se alzaba un cuerpo prismático rectangular sostenido por cuatro leones en las esquinas, cuya parte superior remata una cornisa de gola con su baquetón (fig. 10.1 y 10.2). Los restos conservados evidencian un segundo cuerpo igualmente prismático y sostenido sobre leones en las esquinas y una posible cúspide piramidal, pero los testimonios conservados del cuerpo superior y de la coronación resultan inciertos para plantear una hipótesis segura de su trazado y de su estructura arquitectónica (*vid. infra*).

El análisis del trazado del monumento de Pozo Moro se basa en la unidad de medida documentada y en las proporciones deducibles de la anastilosis de la parte conservada, como se indica en las hipótesis generales de trabajo (*vid. supra*, § 10.1), pues al tener un trazado razonado con un planteamiento teórico previo, su esquema y unidad de medida se pueden deducir de los restos conservados.

Deducciones obtenidas del análisis de la planta.

1) Deducción de la planta teórica originaria a partir de la planta hallada *in situ* en la excavación (fig. 5.1), de la cual se ha obtenido la unidad teórica de medida.
2) Deducción de la planta de cada una de las hiladas del edificio y de su trazado por medio de análisis de la planta originaria conservada y de los datos que ofrece la metrología de los sillares al pertenecer a hiladas pseudoisódomas.
3) Deducción de la disposición de los sillares en cada hilada por medio de las huellas de grapas, de las líneas de trazado, de las marcas de cantero y de las molduras asimétricas que ofrecen los sillares (fig. 10.5A-H), lo que permite reconstruir los paramentos (fig. 10.6).
4) Deducción del hastial o muro al que pertenecía cada sillar por la situación en que apareció caído, ya que los sillares del lado norte se derrumbaron hacia el norte y los del lado este se derrumbaron hacia el este (fig. 5.2).

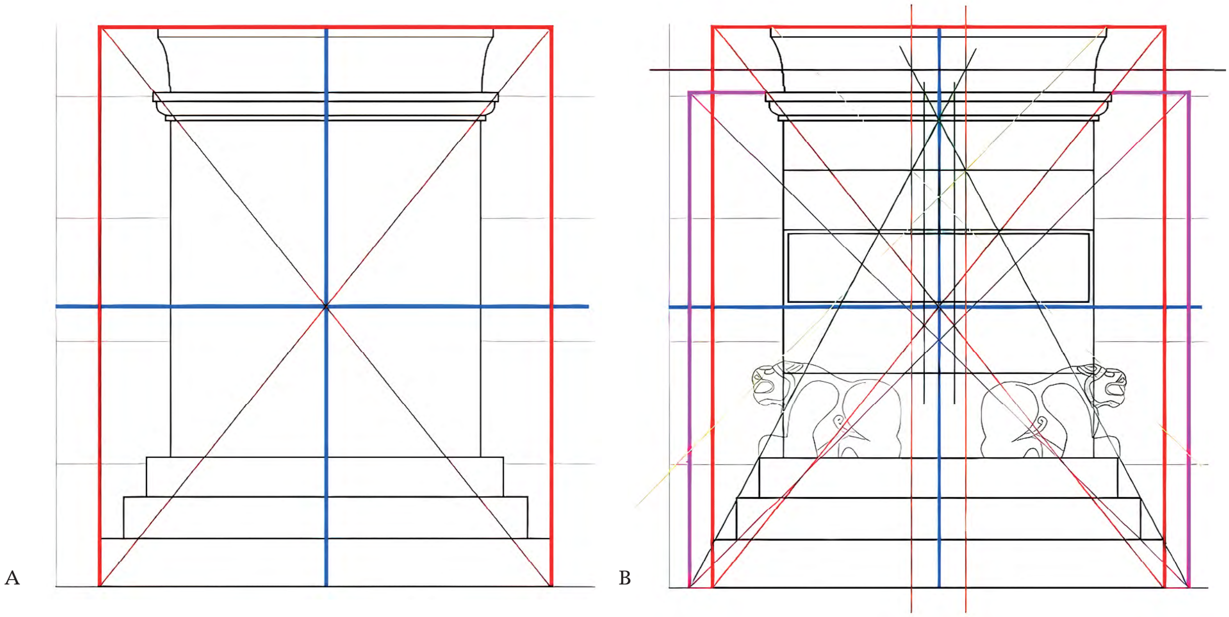


Figura 10.4. A, Líneas esenciales del trazado geométrico del monumento de Pozo Moro. B, Líneas del trazado geométrico del monumento de Pozo Moro.

5) Deducción de las hiladas actualmente no conservadas a partir del trazado y de los datos obtenidos en el apartado 2.
6) Contraste de la planta teórica, del trazado y de la reconstrucción teórica de cada hilada con los restos actualmente conservados.

Deducciones obtenidas del análisis del alzado.

1) Deducción del alzado teórico originario a partir de la unidad teórica de medida obtenida en el apartado 10.2 y del sistema de trazado obtenido en el apartado 10.3.
2) Deducción del orden de las hiladas a partir de la posición de caída de los bloques, ya que estaba relacionada con la altura de las hiladas, pues las hiladas superiores habían tendido a caer más lejos de la base (*vid. supra*, § 5.2).
3) Deducción de los elementos cuya situación en el monumento es desconocida a partir del trazado y de los restantes datos obtenidos.
4) Contraste del alzado teórico obtenido con los restos actualmente conservados, incluidos los elementos desaparecidos.

Plantas y alzados del cuerpo inferior

Análisis de la planta de las hiladas de sillares

El primer objetivo al analizar el trazado del monumento de Pozo Moro ha sido identificar los sillares que pertenecían a cada una de las hiladas y determinar su posición dentro de las mismas.

Hilada 1.– La planta teórica originaria de la hilada 1 se conoce sin problema al haber aparecido *in situ* todos sus sillares en la excavación (fig. 5.1 y 10.5A). Esta planta se ha analizado con la unidad teórica de medida originaria (*vid. supra*, § 10.2), que evidencia que su anchura de 365,3±2,01 cm equivale a 12 pies de 30,4 cm, por lo que documenta la unidad de medida usada y el empleo en el trazado de un sistema duodecimal o sextantal.

Hilada 2.– La longitud de la segunda hilada es más difícil de precisar, pues varían los datos sobre el retranqueo correspondiente a los sillares de la misma. En la excavación, los sillares PM26, PM30 y PM34 aparecieron prácticamente *in situ* (fig. 5.1). El sillar PM26 ofrecía un retranqueo de 19 cm en su lado oeste, el único que ofrece una medida válida, pues el lado este aparecía movido hacia el exterior, seguramente por efectos del derrumbe. A su vez, el sillar PM30 ofrecía un retranqueo de 18 cm en su lado este y 19 cm en el oeste y el sillar PM34 estaba retranqueado 18 cm en su parte sur y 19 cm en la norte, debido en este caso a que el sillar infrayacente, el PM36, apareció movido 1 cm hacia el exterior. En consecuencia, según los indicios más seguros de las medidas no alteradas, esta hilada 2 habría tenido originariamente un retranqueo de *c*. 18,5 cm, sin poder precisar su error estadístico por no haberse conservado suficientes sillares.

Esta medida se puede contrastar con la que ofrecen las líneas de trazado conservadas sobre la cara superior o contralecho de los sillares de la hilada 1. En dichos sillares, las líneas de trazado aparecen a 18,5 cm en el sillar PM29; a 19 cm en el PM35; a 18 cm, en el PM 16; y a 18,5 cm en el sillar PM18. El promedio equivale a 18,5 cm±0,5, lo que coincide perfectamente con la medida proporcionada por los sillares conservados *in situ*.

Dada la longitud de 365,3±2,01 cm calculada para la hilada 1, igual a 12 pies, si a esta medida restamos 18,5 × 2 cm = 37 cm, se obtiene que la longitud de la hilada 2 sería de 328,3±2,01 cm, equivalente a 10+ ¾ pies.

La longitud del retranqueo, 37 cm, calculada en la unidad de medida originaria, equivaldría a 1 pie + 1 palmo. Este resultado parece coherente, pues si se repitiera en la hilada 2 y en la 3, la suma total del retranqueo sería de 3+ ¾ pies (1+ ¼ pies × 3), que equivalen exactamente a la altura total de la base escalonada.

De esta hilada 2 se habrían conservado 14 sillares, pero para su reconstrucción faltan otros 3 más, entre ellos toda la esquina suroeste (fig. 10.5B).

Hilada 3.– Ninguno de los sillares de la hilada 3 ni de las hiladas superiores apareció *in situ*. En consecuencia, el cálculo de su teórico retranqueo solo se ha podido deducir de las líneas de trazado grabadas en la cara superior de los sillares de la hilada 2 contrastadas con el trazado general del monumento.

El sillar PM41 conserva la huella del sillar superpuesto a 17 cm como mínimo de su cara frontal y ese mismo sillar ofrece una línea para marcar el final del sillar superpuesto que finaliza a 19 cm de esa misma cara. A su vez, el sillar PM8 presenta una incisión paralela a 18,5 cm de su cara frontal. En consecuencia, la hilada 3 debió estar retranqueada 18,5 cm, dimensión equivalente a la que ofrece el retranqueo de la hilada 2.

Si a la longitud de 328,3±2 cm calculada para la hilada 2 se le restan 18,5 × 2 cm = 37 cm, se obtiene una longitud de 291,3±2 cm, que sería la longitud de la hilada 3. Esta longitud equivaldría a 9+1/2 pies y supone que el retranqueo de la base escalonada del monumento es de 3+ ¾ pies, que equivalen exactamente a la altura total de la misma.

De esta hilada 3 tan solo se habrían conservado 6 sillares, por lo que faltan 9, entre ellos las esquinas noroeste, noreste y suroeste (fig. 10.5C).

Hilada 4.– Esta hilada 4, cuyos sillares tampoco aparecieron *in situ,* se caracteriza por tener las esquinas formadas por 4 sillares zoomorfos en forma de león que sustentaban el cuerpo central del monumento (Almagro-Gorbea 1983a, fig. 7, lám. 17 a 22; Prieto Vilas, e.p.). De esta hilada 4 se han conservado 3 leones de esquina, pues falta el del ángulo noreste, y a ella pertenecerían además 3 sillares lisos, pero falta un león y 5 sillares (fig. 10.5D).

El retranqueo de esta hilada 4, que inicia el cuerpo inferior, se ha tenido que calcular indirectamente a partir de las líneas de trazado aparecidas en la cara superior de los sillares de la hilada 3 y del trazado general del monumento. El sillar PM14 ofrece 2 líneas de trazado. Una corre a 18 cm y otra aproximadamente a 21 cm, lo que en principio deja incierto si se repite un retranqueo similar al de las hiladas inferiores, la 2 y la 3, lo que parecería en principio lógico, o si ofrecía un retranqueo diferente.

Sin embargo, esta hilada 4 plantea un importante problema para el trazado y la reconstrucción del cuerpo inferior y de todo el monumento. Los 4 sillares zoomorfos en forma de león situados en las esquinas de esta hilada 4 tenían función de sillar en su cara interna, pero su cara exterior estaba esculpida. En consecuenca, es más difícil averiguar la disposición originaria y la forma en que se sustentaban estos sillares zoomorfos sobre la hilada 3 infrayacente, puesto que las patas delanteras de los leones no parece lógico que sobresaliesen o quedaran en el aire sobre la hilada 3. Este hecho plantea precisar qué retranqueo tendría el cuerpo del monumento. Ninguno de los sillares zoomorfos de la hilada 4 ha conservado intactas las patas delanteras, pero las medidas y proporciones del animal indican que debían sobresalir aproximadamente lo mismo

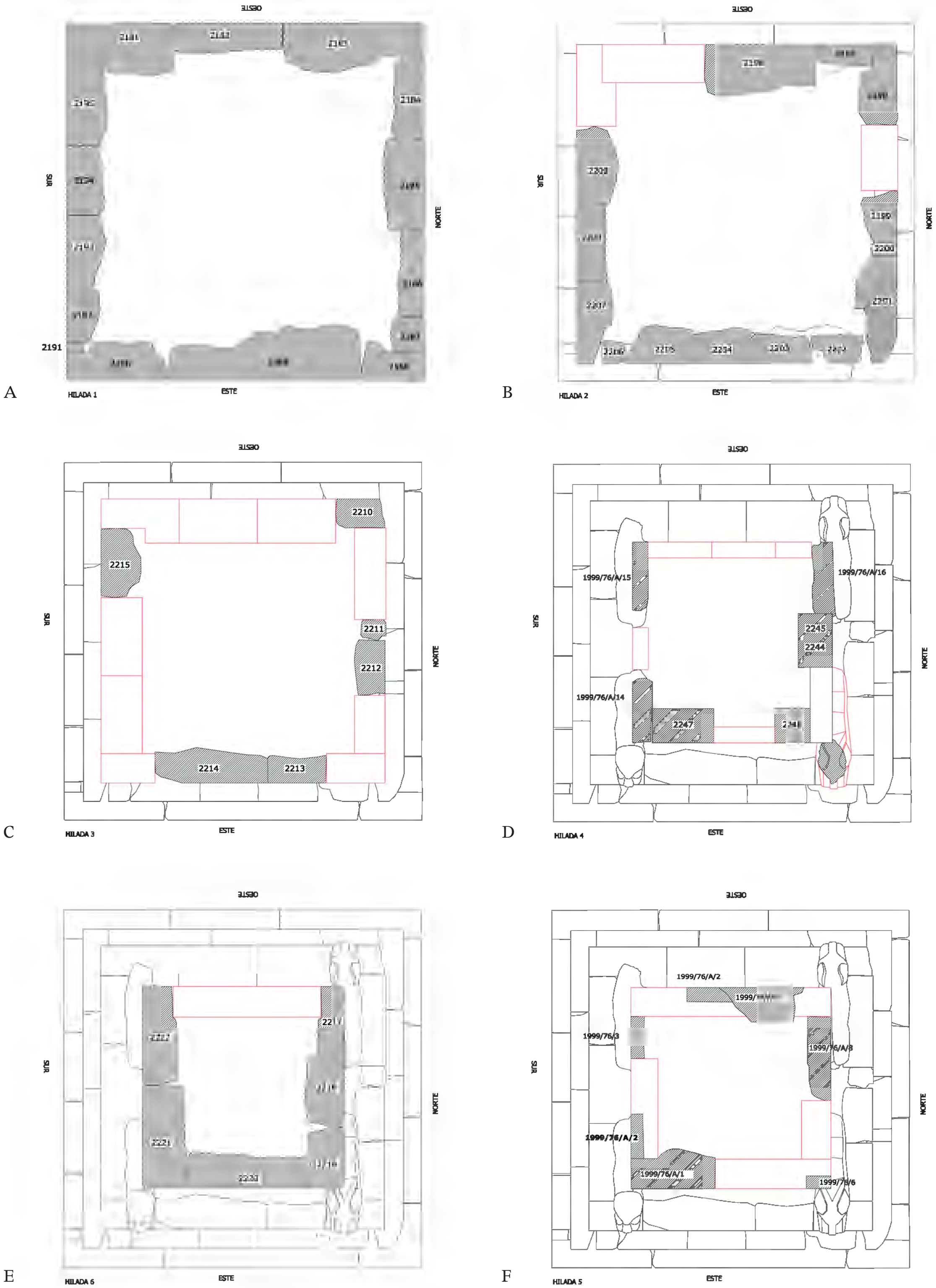

A
B
C
D
E
F
OESTE
SUR
NORTE
ESTE
HILADA 1
HILADA 2
HILADA 3
HILADA 4
HILADA 5
HILADA 6
2191
2210
2215
2211
2212
2214
2213
1999/76/A/15
1999/76/A/16
2245
2244
1999/76/A/14
2247
1999/76/A/2
1999/76/A/8
1999/76/A/1
1999/76/6

Figura 10.5. A-F, Planta de las hiladas y sus sillares en la actual reconstruccion del Museo Arqueólogico Nacional: A, hilada 1; B, hilada 2; C, hilada 3; D, hilada 4; E, hilada 5; F, hilada 6 (según Guerra-Librero 2012).

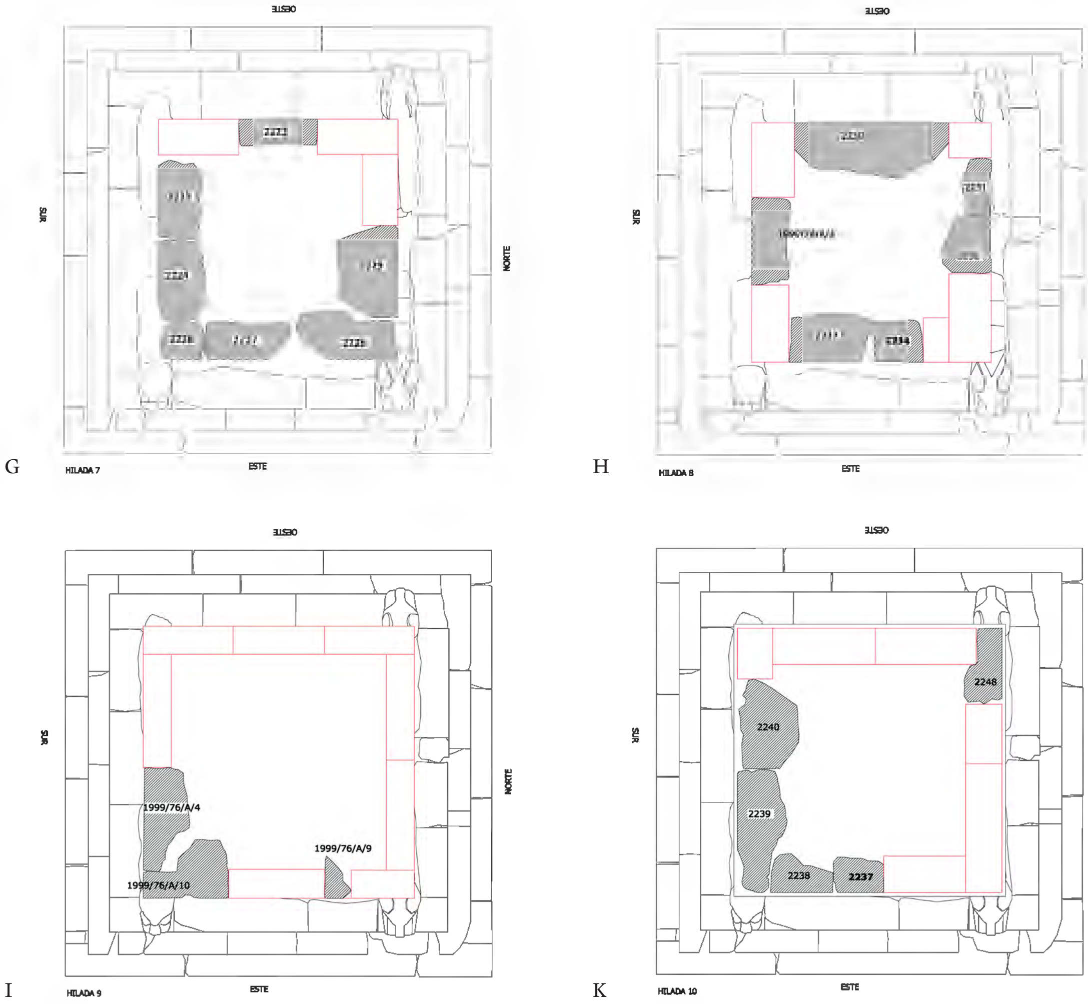

OESTE
SUR
NORTE
G
HILADA 7
ESTE
OESTE
SUR
NORTE
H
HILADA 8
ESTE
OESTE
SUR
NORTE
1999/76/A/4
1999/76/A/9
1999/76/A/10
I
HILADA 9
ESTE
OESTE
SUR
NORTE
2248
2240
2239
2238
2237
K
HILADA 10
ESTE

Figura 10.5. G-K, Planta de las hiladas y sus sillares en la actual reconstruccion del Museo Arqueológico Nacional: G, hilada 7; H, hilada 8; I, hilada 9; K, hilada 10 (segun Guerra-Librero 2012).

que la cabeza, que sobresale 42 cm respecto al inicio del sillar situado sobre el lomo del animal que constituiría la esquina de la hilada 5 del edificio.

Este problema puede resolverse de dos formas distintas, ambas hipotéticas. Una es suponer que el retranqueo de los lados norte y sur, correspondientes al costado longitudinal de los leones, sería menor que en los lados occidental y oriental, correspondientes a las caras frontales de los leones. Otra fórmula es suponer que todos los lados tendrían el mismo retranqueo[47].

---

[47] Esta segunda solución es la adoptada desde la primera reconstrucción del monumento (Camacho 1982), que se ha mantenido en la reconstrucción actualmente expuesta en el Museo Arqueológico Nacional (Guerra-Librero 2012; Jabaloyas y Guerra-Librero 2015). Aunque ofrece problemas de estabilidad, es la que se sigue en este análisis por ser la solución más simple y lógica y la que mejor concuerda con otros monumentos turriformes conocidos.

Según la primera hipótesis, la anchura de la hilada en el lado correspondiente al costado longitudinal de los leones debía tener el mismo retranqueo que las hiladas infrayacentes, esto es, entre 18 y 19 cm, pero las hiladas correspondientes a las caras frontales de los leones, al sobresalir las patas unos 42 cm sobre la esquina del cuerpo central, obligarían a un retranqueo mayor que en los lados correspondientes a los costados de estos animales, por lo que la planta del edificio sería ligeramente rectangular a partir de la hilada 4.

Según esta hipótesis, la anchura de los lados oeste y este del edificio equivaldría a la anchura de la hilada 3 infrayacente menos el retranqueo calculado de 18/19 cm, en total, 37 cm, por lo que los 291,3±2,01 cm de la hilada 3 menos los 37 cm (18,5 × 2 cm) del retranqueo darían como resultado 254,3±2,01 cm, que corresponden aproximadamente a 8+1/3 pies (253,3 cm). Sin embargo, si el retranqueo de cada hilada del basamento escalonado hubiera sido de 19 cm en vez de 18,5 cm, el retranqueo total de la hilada 4 supondría 114 cm. Este retranqueo, restado a la anchura de la base, 365,3±2,01 cm, da 251,3 cm, medida que entra perfectamente dentro del margen de error estadístico que ofrece el cálculo de la anchura de la hilada 4 (fig. 10.5D). Esta medida ofrece además la ventaja de que equivale exactamente a 8+1/4 pies o a 5+1/2 codos. En consecuencia, parece ser la opción preferible, pues queda dentro del error estadístico y resulta más adecuada por motivos metrológicos.

El cálculo de la anchura de los lados norte y sur debe tener en cuenta el problema que plantean las patas salientes y las cabezas de los leones, que sobresalen 42 cm respecto al borde exterior del encaje existente sobre el lomo del animal para colocar el sillar de la hilada 5 que forma la pared del monumento. Como las patas sobresalen 42 cm como mínimo sobre la esquina del cuerpo central, suponen 84 cm en total. Si se restan de los 291,3±2,01 cm de anchura de la hilada 3 los *c*. 84 cm (42 × 2 cm) del retranqueo de los lados norte y sur, da como resultado *c*. 207,3 cm, que corresponden aproximadamente a 6+3/4 pies o 4½ codos, con un error de 2 cm. De acuerdo con esta hipótesis la planta del monumento, a partir de esta hilada 4, ya no sería cuadrada, sino que debió ser ligeramente rectangular, ya que mediría 251,3±2 cm en sus lados oeste y este por 207 cm en sus lados norte y sur, medidas reales que equivaldrían a 8¼ pies o 5½ codos en sus lados este y oeste por 6+3/4 pies o 4½ codos en sus lados norte y sur, lo que suponía entre la anchura de un paramento y otro una diferencia de 46 cm, equivalente a 1 codo de 45,6 cm o a 1½ pies, resultado que pudiera confirmar la validez de estas medidas.

También deben valorarse los datos que aporta el león PM51, que apareció caído en la esquina suroccidental del edificio. Sus medidas indican que la distancia entre el sillar propiamente dicho y la parte más exterior del cuerpo del león es de aproximadamente 13 cm. En consecuencia, el lateral de este león habría quedado apenas a 5 cm del borde de la hilada 3, mientras que el extremo de sus cabezas y patas quedarían alineadas con la arista de dicha hilada 3. Por otro lado, el lateral del león PM50, aparecido en la esquina nororiental del edificio, sobresalía aproximadamente 17 cm, por lo que en la práctica daría la impresión de que esta escultura estaba situada en el borde de la hilada 3. Esta norma es perfectamente aplicable a los otros dos sillares zoomorfos conservados pertenecientes a esta hilada, por lo que los laterales de los cuatro leones quedarían muy próximos a los bordes de la citada hilada 3. La alternativa sería retranquear más este lado del monumento, con el inconveniente de que no se ajustaría a los 19 cm señalados y, además, la anchura teórica la marcaría la superficie escultórica de formas curvas del animal, que quedaría alineada con la restante superficie del paramento del monumento de acuerdo con el trazado geométrico, no la parte concebida como sillar, que es la que soportaba el peso de los sillares superpuestos.

La hipótesis alternativa para resolver el problema que plantea la anchura del cuerpo inferior del monumento de Pozo Moro es suponer que todos los lados tendrían el mismo retranqueo. Esta fórmula, que es más sencilla, ha sido la adoptada en la reconstrucción del monumento, aunque esta hipótesis supone una construcción menos estable al aumentar la distancia entre la base escalonada y el cuerpo del monumento y, además, se ajusta peor a las proporciones teóricas.

Esta hipótesis retranquea 42 cm los lados norte y sur, que es lo que sobresalen las patas y las cabezas de los leones respecto al borde exterior del ángulo de encaje existente sobre el lomo del animal en el que encajaba el sillar de la hilada 5 del monumento. Al sobresalir un mínimo de *c.* 42 cm sobre la esquina del cuerpo central, el retranqueo total supondría *c.* 84 cm. Si este retranqueo se resta a los 291,3±2 cm de longitud de la hilada 3, la anchura teórica del cuerpo inferior del monumento sería de 207,3 cm. Esta medida de *c.* 207 cm equivale a 6+3/4 pies de Pozo Moro y a 4½ codos de 45,6 cm, que teóricamente supondrían 205,3±1 cm, con un error inferior a 2 cm que puede ser aceptado.

Hiladas 5 a 8.– Las hiladas 5 a 8, situadas sobre los leones, según la hipótesis adoptada deberían medir en todos sus lados 207 cm.

La hilada 5 se identifica por tener sus sillares una marca en forma de gran aspa (fig. 9.6A-B). Se han conservado 6 de los 7 sillares que originariamente formarían la hilada, pues solo falta 1 o quizás 2, en el lado occidental (fig. 10.5E).

Sobre la hilada 5 iría la hilada 6, que corresponde al friso con relieves situado en el centro visual del cuerpo inferior del monumento. De esta hilada se han conservado 3 sillares relativamente completos y otros 3 o 4 fragmentos cuya posición se ha podido precisar con cierta aproximación (fig. 10.5F), pero faltan 4 o 5 sillares para completar la hilada 6 con el friso corrido, del que se conserva aproximadamente el 50% (*vid. infra*, § 14). Las dimensiones del monumento permiten calcular que este friso de la hilada 6 medía 60 cm de alto, equivalentes a 2 pies, por 207 cm, equivalentes a 6+3/4 pies y a 4+1/2 codos de anchura.

Sobre la hilada 6 del friso de bajorrelieves iría la hilada 7, formada por sillares lisos que presentan marcas con forma de tridente (fig. 9.6C). De la hilada 7 se han identificado 7 sillares, pero faltan 3 sillares más, que corresponden a las esquinas sureste y suroeste (fig. 10.5G).

Sobre la hilada 7 iría la hilada 8, cuya parte central del lado este debía ser el bajorrelieve con una escena simétrica de un jabalí bifronte enfrentado a sendos anguipedes (fig. 15A.1). De la hilada 8 se han conservado 6 sillares, pero faltan otros 4 más, que precisamente son los que corresponden a las esquinas (fig. 10.5H).

Hilada 9 del baquetón de gola.– Entre los sillares pertenecientes al monumento de Pozo Moro aparecieron restos de una moldura en cuarto de bocel, que corresponde al baquetón de una gola. Sin embargo, en Pozo Moro han aparecido dos tipos de golas con sus correspondientes baquetones, que desde los primeros estudios se atribuyeron a cada uno de los dos cuerpos del monumento. El tipo de sillar de gola del que ha aparecido mayor número de elementos es lógico suponer que conformaba el remate del cuerpo inferior, como lo confirma su posición de caída. A esta gola pertenecería el baquetón en forma de cuarto de bocel, que formaría la hilada 9, baquetón que se diferencia del atribuido al cuerpo superior porque este último tiene forma de toro y está decorado con pseudosogueado y con representaciones de manos abiertas (*vid. infra*).

De la hilada 9, que corresponde al baquetón de la gola del cuerpo inferior, tan solo se han conservado 2 sillares de la esquina noreste y 1 fragmento de otro sillar más, por lo que faltan otros 8 sillares (fig. 10.5I). No es fácil calcular la anchura total de esta cornisa de la hilada 9, ya que está muy incompleta al haberse conservado solo restos de 3 sillares. Sin embargo, se puede calcular su anchura basándose en la anchura de la hilada 8 y en la progresiva inclinación que ofrece su decoración sogueada desde el centro, donde es vertical, hacia los extremos, en los que está inclinada.

La anchura de la hilada 8 infrayacente sería de 207 cm según la hipótesis más simple aceptada. Sin embargo, existen dos posibles alternativas. Una es que la anchura del cuerpo infrayacente fuera la misma que la del listel inferior y otra que dicho listel ya sobresaliera de dicha línea, enmarcando la parte inferior del sogueado. Esta última solución la apoyarían las marcas de sillares existentes en la cara superior o contralecho de los sillares de esta hilada 9, que indican un retranqueo de 15 cm del sillar de la gola superpuesto. De este modo el filete inferior sobresaldría de la línea exterior del cuerpo del edificio, de forma que la moldura de cuarto de bocel y el listel superior sobresaldrían del cuerpo inferior aproximadamente 14,5 a 15 cm a cada lado, lo que supone un total de 29 a 30 cm, medida que puede considerarse equivalente a 1 pie de 30,4 cm. En consecuencia, la anchura total de la hilada sería de *c*. 237 cm, 7+3/4 pies en los cuatro lados según la hipótesis adoptada en la reconstrucción (fig. 10.5I). En todo caso, al descontar el vuelo de la gola, la hilada superpuesta ofrecería de nuevo la misma anchura que el cuerpo inferior del edificio, es decir, *c*. 207 cm.

Hilada 10 de la cornisa de gola.– La cornisa en forma el cuarto de bocel de la hilada 9 era el baquetón de una gola sobrepuesta, que constituiría la hilada 10, cuya altura total es de 52 cm, 44 cm la nacela y 8 cm el listel de su parte superior, que equivalen a 1+3/4 de pie. Como en Pozo Moro han aparecido dos tipos de sillares de gola, de sección ligeramente diferente, se han atribuido a la gola de la hilada 10 que remataba el primer cuerpo del monumento los sillares que ofrecen una gola muy abierta y poco profunda, rematada en su parte superior por un simple listel, pues los restos de esta gola son los conservados en mayor número y su atribución a la hilada 10 la confirma su posición de caída[48]. De esta gola de la hilada 10 han aparecido 5 sillares, pero falta otros 6 sillares más, entre ellos los de las esquinas noroeste y sureste (fig. 10.5K).

La cara superior o contralecho de la hilada 9 ofrece marcas de trazado de los sillares superpuestos a 15 cm del borde, que, teóricamente, deberían de ser los de esta gola, por lo que la parte inferior de la gola de la hilada 10 mediría lo mismo que el cuerpo inferior del edificio, esto es, *c*. 207 cm en los cuatro lados, aunque el listel de su parte superior sobresaldría 10 cm sobre la base de la gola.

Análisis del alzado

Análisis del cuerpo inferior (hiladas 1 a 10)

La unidad de medida de Pozo Moro, la planta de cada hilada y la disposición que tendrían las sucesivas hiladas permiten analizar el alzado, aunque solo se conocen con suficiente seguridad las 10 primeras hiladas, que corresponden al basamento escalonado y al cuerpo inferior del monumento (fig. 10.6).

---

[48] El sillar PM2E5, reutilizado en una tumba ibérica, es el único que correspondería a la supuesta segunda gola, cuyo listel mide 11 cm de alto y que sobresale solo 4,5 cm sobre la base de la gola (Camacho 1982: 78 y 185-186).

El monumento de Pozo Moro era una construcción turriforme, organizada sobre un basamento escalonado sobre el que se alzaba un doble cuerpo, que probablemente culminaría en un remate apiramidado. El cuerpo inferior quedaba sostenido por cuatro leones en las esquinas y lo remataba en su parte superior una cornisa de gola. Hay indicios seguros de que tuvo un segundo cuerpo, pero los elementos conservados del mismo no son suficientes para precisar su estructura arquitectónica. En consecuencia, solo se puede analizar con seguridad el alzado del basamento y del primer cuerpo de la construcción, siempre a partir de la unidad de medida documentada y de las proporciones deducibles de la planta de cada una de las hiladas (fig. 10.3, 10.5 y 10.7). De acuerdo con las hipótesis de trabajo enunciadas, se ha seguido el mismo sistema utilizado para analizar las plantas:

1) Deducción del alzado y de la modulación de cada una de las hiladas del edificio al contrastar la planta teórica obtenida anteriormente con los datos que ofrece la metrología de los sillares.
2) Deducción de los elementos de las hiladas que actualmente no se conservan a través del trazado teórico y de los datos obtenidos en el punto anterior.
3) Deducción del alzado teórico originario del edificio basándose en la unidad teórica de medida y en el alzado de cada hilada deducido anteriormente.
4) Contraste del alzado teórico y de la reconstrucción de los elementos desaparecidos con los restos actualmente conservados.

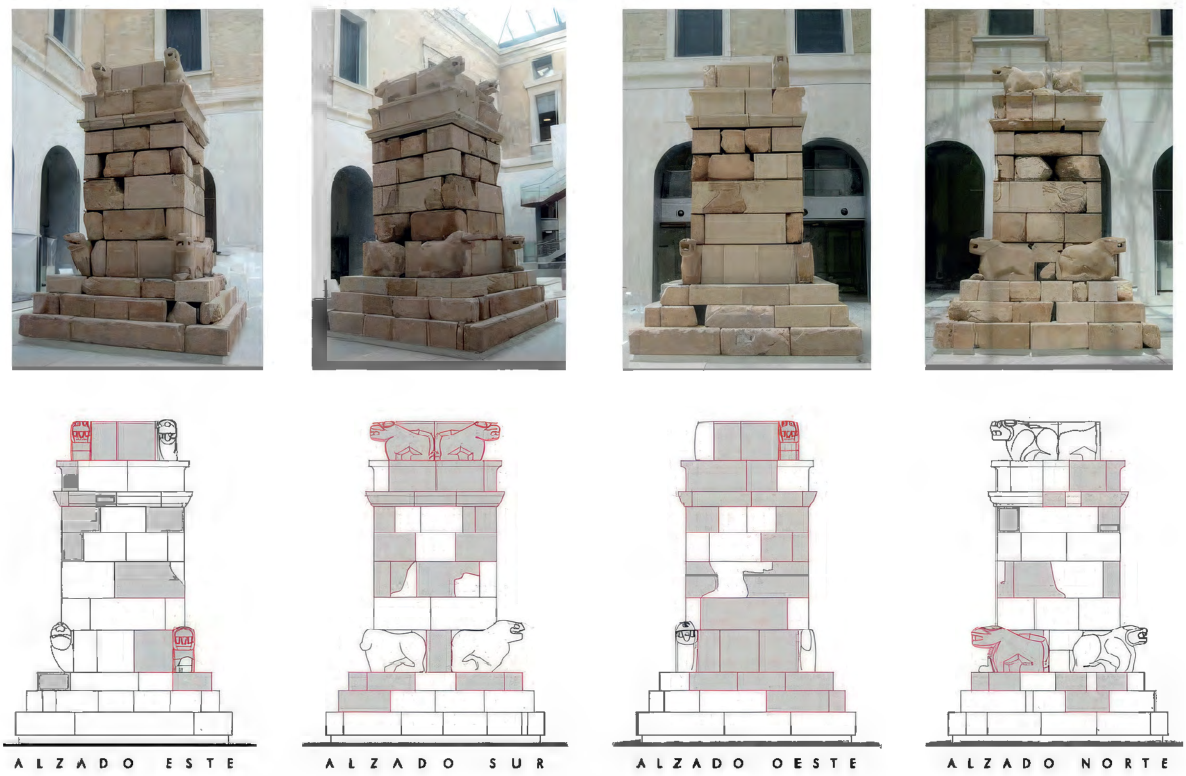


Figura 10.6. Sillares utilizados en la reconstrucción del monumento de Pozo Moro en el Museo Arqueológico Nacional (Jabaloyas y Guerra 2001, fig. 21).

Hiladas	long. pies	long. cm.	alt. pies	alt. cm.	cm teóricos	cm. error	A	B
Hilada 1	12	365,3	1+1/4	38,7	364,92	0.4		
Hilada 2	10+3/4	327,3	1+1/8	33,9	326,9	0,4		
Hilada 3	9+1/2	289,3	1+1/16	32	288,89	0,41	3+1/2	3+1/2
Hilada 4A	6+3/4	251,3	2+1/4	68,5	250,88	0,04	5+3/4	5+3/4
Hilada 4B	8+1/4	251,3	2+1/4	68,5	250,88	0,42		
Hilada 5A	8+1/4	251,3	1+3/4	54,1	250,88	0,42	9+1/2	
Hilada 5B								8+1/2
Hilada 6A	8+1/4	251,3	2	60,6	250,88	0,42	7+1/2	
Hilada 6B								7+3/4
Hilada 7	8+1/4	251,3	1+1/2	47,6	250,88	0,42	11	11
Hilada 8	8+1/4	251,3	1+1/2	44	250,88	0,42	12+1/2	12+1/2
Hilada 9	9+1/4	281,3	3/4	22,5	281,29	0,01	13+1/4	13+1/4
Hilada 10	8+1/4	251,3	1+3/4	52	250,88	0,42	15	15

Fig. 10.7. Medidas calculadas para cada hilada del basamento y del cuerpo inferior, precisadas de acuerdo con la longitud del «pie de Pozo Moro».

Hilada 1.– La altura teórica originaria de la hilada 1 se conoce sin problema por los sillares hallados *in situ* en la excavación y concuerda con la unidad teórica de medida originaria obtenida o «pie de Pozo Moro» (*vid*. *supra*). En consecuencia, la altura de esta hilada 1 era de 38,7 ±3 cm, que equivaldría a 1+1/4 pies de 30,4 cm.

Hilada 2.– La altura teórica originaria de la hilada 2 se conoce igualmente sin problema por los sillares hallados *in situ* en la excavación y concuerda con la unidad teórica de medida originaria.

En consecuencia, la altura de esta hilada 2 sería de 33,9 ± 0,8 cm, que equivaldría a 1+1/8 de pie de 30,4 cm.

Hilada 3.– La altura teórica originaria de la hilada 3 se deduce de la altura del sillar PM14, que no apareció *in situ,* pero que, por exclusión, se puede atribuir a dicha hilada 3 junto con algunos otros sillares de similar altura (PM3F10, PM3F13, PMX3, PM20 y PMX5), que puede ser contrastada con la unidad teórica de medida originaria.

La altura del sillar PM14 es de 32,0 ± 0,5 cm, altura que correspondería a la hilada 3, que equivaldría a 1+1/16 de pie de 30,4 cm.

Hilada 4.– Los sillares de la hilada 4, que corresponden ya a la base del cuerpo central, tampoco aparecieron *in situ*. A esta hilada 4 teóricamente corresponden los sillares de esquina en forma de león (PM50, PM51, PM52, PM54) y los paramentos existentes entre los leones, que estaban formados por dos hiladas de sillares de menor altura: hilada 4A, de 33,8 cm (sillar PM23) y la hilada 4B, de 33,2 cm (sillar PM12).

Los sillares en forma de león, que constituyen el elemento constructivo más seguro, ofrecen hasta el entalle para el asiento de los sillares superpuestos una altura total de 68,5 cm[49], que equivaldría a 2+ ¼ pies.

---

[49] Según S. Camacho (1982: 45 s.), esta medida sería de 67,8 ± 0,2 cm (fig. 10.3).

Hilada 5.– Las hiladas 5 a 8 constituían el elemento central del cuerpo inferior del monumento, que, según la hipótesis adoptada, medirían 207 cm en cada lado. Sobre la hilada 4, que corresponde a los leones, se alzaba la hilada 5, que se identifica por tener sus sillares una marca en forma de gran aspa (fig. 9.6A-B). Se han conservado 6 de los 7 sillares que originariamente formaían esta hilada, pues solo falta 1 o quizás 2, en el lado occidental (fig. 10.5E).

En los estudios preliminares se dudaba sobre la disposición original de las hiladas 5 y 6 (Almagro-Gorbea 1978b, fig. 2; Camacho 1982; Almagro-Gorbea 1983a), problema que aclara la metrología. En efecto, varias razones indican que la hilada 5 era de sillares lisos, como sugerían las primeras reconstrucciones (Almagro-Gorbea 1978b, fig. 2). Esta solución es preferible porque el ángulo de encaje para el sillar superpuesto que forman las cabezas de los leones no ocultan el ángulo inferior del friso de relieves (Almagro-Gorbea 1983a, lám. 22). Otra razón es que, según esta hipótesis, el friso, que es un elemento esencial del monumento, se sitúa en la hilada 6, que corresponde al centro visual del cuerpo inferior del monumento turriforme (fig. 10.4B), y, además, quedaría resaltado al quedar enmarcado por dos hiladas lisas, la 5 y la 7, ambas con marcas de cantero para identificar sus sillares. Otro argumento a favor son las marcas de trazado en la parte superior de los sillares de la hilada 5, que coinciden totalmente con la forma y tamaño de los sillares que forman el friso de bajorrelieves. Finalmente, también confirma esta solución el trazado metrológico, pues si a la altura de las hiladas 1 a 4, que es de 5+3/4 pies, se añade la de la hilada 6, da un total de 7+½ pies, cifra más precisa que la de 7+¾ pies que daría la colocación inmediata de la hilada 6, como suponían las reconstrucciones iniciales.

Además, el cruce de las diagonales del cuadrado teórico formado por la proyección de la línea que señala el retranqueo de los escalones del cuerpo inferior, cuadrado cuya parte superior señala exactamente la línea de separación de la moldura inferior de la gola y su nacela, coincide con el centro de la hilada 5 (fig. 10.4B).

La hilada 5 tiene una altura de 54,1±0,3 cm, que equivale a 1+3/4 de pie. Esta altura equivale a 1/6 de la longitud del segundo escalón del monumento, que corresponde a la hilada 2 (327,3±0,3: 6 = 54,55 cm; *vid. supra*), por lo que ofrece la misma proporción que la altura de la hilada 6 respecto a la longitud de la hilada 1 y que la altura de la hilada 7 respecto a la longitud de la hilada 3.

Hilada 6.– Sobre la hilada 5, formada por sillares lisos, debió estar situado el friso decorado con bajorrelieves de la hilada 6, que constituye el centro visual del cuerpo inferior del monumento (fig. 10.4B). Los sillares con bajorrelieves conservados tienen una altura de 60±0,6 cm[50], lo que equivale, exactamente, a 2 pies (60,8 cm). En consecuencia, la altura de esta hilada 6 equivale exactamente a 1/6 de la longitud de la base del monumento (365,3±0,3 cm, *vid. supra*), lo que supone la misma proporción que la altura de la hilada 5 respecto a la longitud de la hilada 2 y que la altura de la hilada 7 respecto a la hilada 3.

La ubicación del friso de bajorrelieves en esta hilada se ha discutido, pues no se halló ninguno de los sillares *in situ*. Inicialmente se colocó sobre la hilada 4 con los leones (Almagro-Gorbea 1983a, 16 y 17, lám. 22), pues los sillares del friso aparecieron estrechamente asociados a ellos, pero el trazado general y la altura de esta hilada 6, relacionada con la altura de los sillares infrayacentes y superpuestos, indican que los relieves debieron estar colocados en la hilada 6, hipótesis más lógica y apoyada por su posición central en el monumento, como evidencian las líneas del trazado geométrico, ubicación adoptada en la reconstrucción actual. En efecto, la altura de esta hilada, sumada a las de las inferiores, 7+ ¾ pies, dan un total de 8+1/2 pies, cifra más lógica que la que ofrecía la disposición anterior. Además, esta misma disposición sugieren los dos rectángulos aparentemente utilizados en el trazado geométrico del monumento, ya que el cruce de las diagonales del rectángulo de proporción 4 × 5 que enmarca la base del monumento y la altura de todo el cuerpo inferior hasta la coronación de la gola señala exactamente la base de esta hilada 6.

---

[50] Según S. Camacho (1982: 45-46), esta medida sería de 60,6 ± 0,6 cm (fig. 10.3).

Hilada 7.– Sobre la hilada 6 con el friso de bajorrelieves es lógico suponer que correría otra hilada de sillares lisos, que debieron ser los que tienen marca en forma de un gran tridente para identificar esta hilada.

Su altura es de 47,6±0,4 cm, que equivale a 1+1/2 pie. Esta altura equivaldría a 1/6 de la longitud del tercer escalón del monumento o hilada 3 (289,3±0,3: 6 = 48,2 cm[51]), resultado que equivale a la altura de esta hilada 7, por lo que la altura de las hiladas 5, 6 y 7 mantendría la misma proporción respecto a la longitud de la hiladas 2, 1 y 3.

Hilada 8.– Sobre la hilada 7 debió ir otra hilada de sillares lisos. De acuerdo con esta hipótesis, la altura de esta hilada 8 podría indicarla el bajorrelieve simétrico decorado con anguipedes en lucha con un jabalí bifronte (fig. 15A.1), que, a juzgar por su diseño simétrico, debió ocupar el centro del lado oriental de esta hilada 8. La altura de la hilada 8 sería la del sillar con el bajorrelieve, 44,1±0,5 cm, que equivale a 1+1/2 de pie = 1 codo.

Hilada 9 (Baquetón de gola).– Los sillares que corresponden a la cornisa inferior de la gola formarían la hilada 9, que mide de 22 a 22,5 cm. de altura, que equivalen, aproximadamente, a ¾ del pie de Pozo Moro (22,8 cm).

La altura total de esta moldura es de 22 a 22,5 cm, pues está formada por un listel inferior de 4 cm de altura, por un cuarto de bocel de 10 a 10,5 cm de altura con un pseudosoguedado y por otro listel superior, más saliente, de 8 cm.

Hilada 10 (Cornisa de gola).– Sobre la cornisa en forma de cuarto de bocel de la hilada 9 se elevaría la gola que constituiría la hilada 10. Los sillares de esta gola ofrecen una altura total de 52 cm, de los que 44 cm corresponden a la nacela y 8 cm al listel de su parte superior, lo que equivale a 1+1/2 pies de alto la nacela + 1/4 de pie el listel, lo que da un total de 1+3/4 de pie.

Si a los 52 cm de altura de la gola se añade la altura del baquetón, 22 a 22,5 cm, la altura total de la gola con su baquetón sería de 74,5 cm, que equivaldría a 2+3/4 pies, pero es más lógico suponer que teóricamente medirían 2+1/2 pie (76 cm), con un error de ≤1 cm.

Sin embargo, se puede plantea la posibilidad de que el listel inferior quedara incluido en el cuerpo del monumento, en cuyo caso la altura visual del baquetón sería de solo 18 cm y, en consecuencia, la altura total de la gola con su baquetón sería de 52+18 = 70 cm, lo que equivaldría a 2+1/3 pies.

El conjunto de las hiladas atribuidas al basamento y al cuerpo inferior del monumento de Pozo Moro tiene una altura de 448 cm. Esta medida equivale a 14,71 pies, con un error de 8,15 cm respecto a los 15 pies o 10 codos que debió ser la altura teórica de este primer cuerpo del monumento. Las medidas analizadas han permitido la reconstrucción del basamento y del cuerpo inferior del monumento de Pozo Moro con suficiente seguridad, a pesar de que los sillares conservados no alcanzan al 50% de los que tendría originariamente la construcción (fig. 10.6).

---

[51] Esta medida de 48,2 cm es exactamente la obtenida por S. Camacho (1982: 46).

Alzado del cuerpo superior y de la coronación del monumento

Problemática del alzado del cuerpo superior

La reconstrucción del trazado del cuerpo inferior del monumento de Pozo Moro puede considerarse bastante exacta, pues es segura en su base escalonada, aunque plantea algunas dudas en su parte alta, ya que la incertidumbre aumenta hacia las hiladas superiores. Sin embargo, además de los sillares del basamento y del cuerpo inferior, en Pozo Moro se recuperaron otros sillares y elementos de escultura más escasos y destruidos, cuya ubicación es difícil precisar. Estos elementos se han atribuido, por exclusión, a un segundo cuerpo y a la cumbre del edificio. Como los restos conservados del cuerpo superior y de la coronación del edificio, a partir de la hilada 11, son más escasos y no ofrecen suficientes datos válidos para precisar su ubicación, solo permiten plantear hipótesis sobre su trazado y su reconstrucción, abiertas a futuras rectificaciones, ya que faltan datos para contrastar su exactitud y proceder a su anastilosis a pesar de su interés.

Las primeras propuestas de reconstrucción del monumento de Pozo Moro fueron únicamente gráficas (Almagro-Gorbea 1978e, 231; *id*. 1978b, 254, fig. 1; *id*. 1982, 236, fig. 1), a fin de ilustrar el monumento turriforme con su *témenos* y su *períbolos* en forma de piel de toro, sin abordar la parte superior (fig. 10.1A). La reconstrucción inicial del monumento en el Museo Arqueológico Nacional ya planteó la existencia de un segundo cuerpo por encima de la hilada 10, al que se atribuyeron elementos como cornisas y restos de molduras escalonadas, que se dispusieron para sugerir un segundo cuerpo y el remate de la construcción (Almagro-Gorbea 1983a, lám. 16). Ese segundo cuerpo estaba «evidenciado no solo por los paralelos de este tipo de monumentos, sino por una serie de elementos que muy difícilmente se dejan acoplar en el cuerpo inferior y que, por el contrario, se integrarían perfectamente en el superior…» (*id*., 206 s.), y también se ofreció alguna propuesta gráfica, sin texto explicativo, de la reconstrucción total del edificio (fig. 10.1B-D), para sugerir el aspecto original del monumento turriforme y su concepción arquitectónica (Almagro-Gorbea 1986b, 452; *id*. 1992, 66, fig. 6). Esta reconstrucción gráfica pretendía ofrecer una visión hipotética de la estructura arquitectónica original del monumento, con una base escalonada, dos cuerpos cuadrangulares superpuestos y un remate apiramidado, concepción turriforme que confirmaban los paralelos de la arquitectura fenicio-púnica y númida (Rakob 1979; Poinssot y Salomonson 1963; Almagro-Gorbea 1983a, 213 s.; Prados 2008), y la misma interpretación han seguido otras reconstrucciones gráficas posteriores (fig. 10.1E).

Entre los sillares atribuidos al segundo cuerpo y a la coronación del monumento hay que incluir una segunda hilada con leones en las esquinas y una segunda cornisa de gola, probablemente asociada a un baquetón sogueado de sección semicircular decorado con manos abiertas, que se diferencia del baquetón inferior (fig. 12.15). A estos elementos se añaden varios altorrelieves de estructura diversa cuya ubicación en el monumento resulta más incierta y también otros sillares de estructura escalonada, alguno de ellos con un entrante rectangular. Todos estos elementos, a excepción de un fragmento de relieve con un ser pisciforme, aparecieron en el majano o reutilizados en tumbas ibéricas y en zonas alejadas de la base del monumento, lo que dificulta ubicarlos con seguridad (Almagro-Gorbea 1983a, 206). Estos restos proporcionan informaciones válidas, aunque limitadas, para analizar el cuerpo superior, que se añaden a su técnica constructiva, al trazado del cuerpo inferior y a los paralelos arquitectónicos, aunque los resultados son más inciertos y se plantean a nivel de hipótesis, pues son insuficientes para una reconstrucción fiable como la del cuerpo inferior.

Hipótesis para reconstruir el trazado del cuerpo superior y de la coronación

La reconstrucción del trazado teórico del cuerpo superior y del remate del monumento de Pozo Moro ha partido de las siguientes hipótesis:

- a) Todos los restos aparecidos en Pozo Moro corresponden a un solo monumento, ya que no hay ningún elemento que permita suponer que había otra construcción de sillares, pues las opiniones contrarias (García Cardiel y Olmos 2021, 259 s.; *iid*. 2022; Robles 2023; etc.) no están fundamentadas y van contra el razonamiento de Occam (*vid. supra*) y el cálculo del NMI (*vid. supra*).
- b) En consecuencia, los restos que no se pueden integrar en el cuerpo inferior deben atribuirse al cuerpo superior y a la coronación del monumento.
- c) El monumento ofrecería unidad de estilo, de medidas y de proporciones, por lo que el cuerpo superior sería de características constructivas y estilísticas semejantes a las del cuerpo inferior.
- d) Se acepta como reconstrucción más probable la que lógicamente mejor se adecúa a los restos conservados, aunque estos sean insuficientes.
- e) La reconstrucción se debe contrastar con los paralelos conocidos de este tipo de monumento en la arquitectura fenicia y púnica, que ofrece elementos recurrentes que, por lógica, existirían en Pozo Moro:
  1) Estructura turriforme de planta cuadrada y cuerpo doble, el superior de menor tamaño.
  2) Base escalonada, en ocasiones también existente en el segundo cuerpo.
  3) Tendencia a que el cuerpo superior sea más complejo que el inferior.
  4) Remate apiramidado.
  5) Existencia de cámara y puerta, real o ficticia.

Sillares y elementos arquitectónicos atribuidos al cuerpo superior:

Los restos arquitectónicos atribuibles al cuerpo superior y a la coronación son más variados pero menos numerosos que los pertenecientes al cuerpo inferior, puesto que serían los primeros en caer y sufrirían mayores reutilizaciones y destrucciones al no quedar enterrados como los del cuerpo inferior, por lo que «todos ellos, a excepción de un fragmento de relieve con un ser pisciforme, proceden del majano, de reutilizaciones en tumbas ibéricas o de zonas alejadas de la base del monumento» (Almagro-Gorbea 1983a, 206).

La reintegración de estos restos arquitectónicos del cuerpo superior y la coronación en el trazado teórico del monumento se basa en los elementos más seguros, para, a partir de estos, analizar los más inciertos:

1) *Sillares de ubicación probable*: Leones de esquina. Sillares de una cornisa de gola. Sillares de baquetón de gola. Sillar con un monstruo pisciforme en altorrelieve.
2) *Sillares de ubicación dudosa:* Sillar con un équido. Sillar de esquina con un centauro. Cabeza de caballo de bulto redondo. Cáprido de bulto redondo. Sillar con moldura de rosetas.

3) *Sillares de ubicación incierta:* Sillar con una moldura de flores de loto. Sillar con decoración geométrica. Fragmento de palmeta. Sillares con un entrante rectangular. Sillares escalonados. Fragmentos de placas de 5 cm de espesor.

Los elementos atribuibles al cuerpo superior y a la coronación son los siguientes:

Leones de esquina. Además de cuatro leones de esquina aparecidos en las excavaciones, en Pozo Moro se han hallado, al menos, otros tres sillares de esquina con forma de león, lo que indica que el cuerpo superior originariamente tendría otros cuatro leones, uno en cada esquina, como en el cuerpo inferior (*vid. infra*, § 16). En efecto, hace más de 75 años aparecieron en Pozo Moro otros dos leones, cuyo paradero no se ha podido localizar (Almagro-Gorbea 1983a, 206). Otro fragmento de la mitad posterior de un león apareció en la cuadrícula 2E, que también debe proceder del cuerpo superior del edificio (*id.*, fig. 8 y lám. 30c). En consecuencia, los leones no pertenecientes al cuerpo inferior serían cuatro, según los indicios existentes. Además, se halló otro león inacabado, probablemente desechado por haberse roto o por ser de tamaño algo menor (*id.*, lám. 30d). Estos leones de esquina estarían lógicamente situados en la base del cuerpo superior, con la misma estructura y función que los del cuerpo inferior.

Sillar de gola. La gola PM2E2 tiene una nacela cuya curvatura es diferente de la gola situada en la hilada 10 del cuerpo inferior (fig. 12.15B). Su listel mide 11 cm y sobresale 4,5 cm de la base de la gola, por lo que debe corresponder a la cornisa de gola que coronaría el cuerpo superior del monumento, probablemente con la misma estructura y función que la del cuerpo inferior.

Sillares PM2D9 y PM2D10. Estos sillares pertenecen a una moldura sogueada en forma de toro o baquetón de 16,5 cm de alto (fig. 12.15B), que debe atribuirse a la gola del cuerpo superior, diferente de la del cuerpo inferior (hilada 9), pues está decorado con un pseudosogueado con manos abiertas en su parte inferior (*vid. infra*, § 15H).

Sillares decorados con relieves. Diversos sillares con relieves no se pueden integrar en el cuerpo inferior. Su marcado altorrelieve probablemente indica que fueron proyectados para ser vistos a mayor distancia, lo que hace suponer que estarían en el cuerpo superior, a más de 6 m de altura, aunque es difícil conocer su disposición originaria al ser escasos los restos conservados (Almagro-Gorbea 1983a, lám. 27b y 28):

– *Sillar PM58* decorado con un ser pisciforme fragmentado (*vid. infra*, § 15B). Está labrado con un altorrelieve muy acusado y anguloso (Almagro-Gorbea 1983a, lám. 27b; *vid. infra*, § 15B). Apareció en la cuadrícula E1, entre los restos más alejados de la base del monumento. Además de no encajar en el cuerpo inferior, su alto relieve resulta apto para ser visto a distancia, lo que indicaría su pertenencia al cuerpo superior, como confirmaría el lugar donde apareció caído.

  Aunque la escasez de restos impide conocer su disposición originaria, la hipótesis más verosímil es que ocupara una posición destacada en la parte superior del segundo cuerpo del monumento, quizás como centro de la hilada 15, en la misma disposición aislada que el sillar con el jabalí bifronte de la hilada 8.

– *Escultura de bulto redondo PM-SN6* (*vid. infra*, § 15D). Fragmento de un centauro de tipo oriental con piernas humanas en bajorrelieve (Almagro-Gorbea 1983a, lám. 28,b-c). La forma peculiar de este sillar plantea dudas sobre su disposición originaria, pero su cara derecha queda lisa para adaptarse a otro sillar contiguo, por lo debió ser un sillar de esquina situado en el cuerpo superior del monumento, quizás como jamba de una puerta, probablemente de entrada a una cámara (fig. 10.12A). No se conocen paralelos en la arquitectura fenicia de esta solución arquitectónica, pero en la arquitectura siriohitita había una larga tradición de animales de esquina en las puertas de los palacios desde el II milenio a. C., que aún mantiene la Puerta del León de Cástulo, Linares, Jaén (Barba 2014; Barba *et al*. 2015), y figuras de esquina de monumentos turrifomes púnicos, como Dugga en Túnez (fig. 10.8C), o Sabratha, en Libia (Rakob 1979, p. 146 s., fig. 70 y 104, p. 156, fig. 82, 104 y lám. 27)

- *Sillar con relieve ecuestre PM-X1* (*vid. infra*, § 15C), con el cuerpo y los cuartos traseros de un équido hacia la derecha (Almagro-Gorbea 1983a, lám. 28,a). Este relieve se debió completar con otro sillar en su parte derecha, como indica un encaje en la parte interna de ese lado, y probablemente con otro sillar en la hilada superior, ya que el contralecho ha sido rebajado horizontalmente para su encaje y, además, conserva la huella de dos grapas, una en sentido longitudinal hacia la cara 6 y otra hacia la cara 4 en sentido transversal. En consecuencia, este sillar pudo formar parte de un gran panel en relieve situado en un lugar destacado, que, de manera hipotética, se podría situar en el centro de la hilada 14 del monumento, sin excluir su posible continuidad en la hilada 15 superpuesta (fig. 10.12D), en una disposición que recuerda la de las cuadrigas en relieve (fig. 10.8A-B) que decoran el cuerpo superior del mausoleo de Dugga (Rakob 1979, fig. 82 y lám. 27).
- *Cabeza de caballo de bulto redondo PM-X8* (Almagro-Gorbea 1983a, lám. 29,d; *vid. infra*, § 15F). Esta cabeza de caballo pudo corresponder a un prótomo de caballo que decorara uno de los ángulos de la coronación del monumento, probablemente el noroeste a juzgar por su posición de caída. Según esta hipótesis, su disposición sería similar a las de las figuras que, a modo de acrótera (fig. 10.8C), coronan el mausoleo de Dugga (Rakob 1979, fig. 82 y lám. 27), como confirman algunas representaciones pintadas de monumentos funerarios turriformes númidas (*vid. infra*, § 15F). Otras hipótesis posibles es que perteneciera a un sillar de esquina, como el centauro PM-SN6, o que correspondiera a una figura ecuestre de bulto redondo que coronara la cúspide del monumento, comparable a los jinetes ibéricos de Los Villares, Albacete (Blánquez 1997; Blech *et al*. 2001, lám. 207), aunque de menor tamaño, disposición que sería similar al león que coronaba algunos monumentos licios (Demargne 1958), al mausoleo de Dugga (Rakob 1979, fig. 82, lám. 27) o a la cuadriga que coronaba el *Mausoleion* de Halicarnaso (Van Breen 1942; VV.AA. 1991-2004).
- *Escultura de cáprido PM-X6* (Almagro-Gorbea 1983a, lám. 29,a-c; *vid. infra*, § 15E). De ubicación problemática, como la figura anterior, pudo estar situada en una esquina del cuerpo alto del edificio a modo de acrótera (Prieto 2010, fig. 78).

Entre los fragmentos de sillares que no parecen haber formado parte del cuerpo inferior, algunos corresponden a placas decoradas en relieve (Almagro-Gorbea 1983a, lám. 30,a y 30,b):

- *Fragmento PM-M8* (Almagro-Gorbea 1983a, lám. 30b; *vid. infra*, § 15G.1). Muestra una banda lisa y otra formada por una serie de rosetas. Es difícil indicar su ubicación, pues solo se conservan dos pequeños fragmentos, pero quizás estuviera situado en la hipotética cámara del monumento, ya que este tipo de rosetas, de carácter decorativo y apotropaico, son originarias del arte asirio y se utilizaban tanto en la decoración arquitectónica

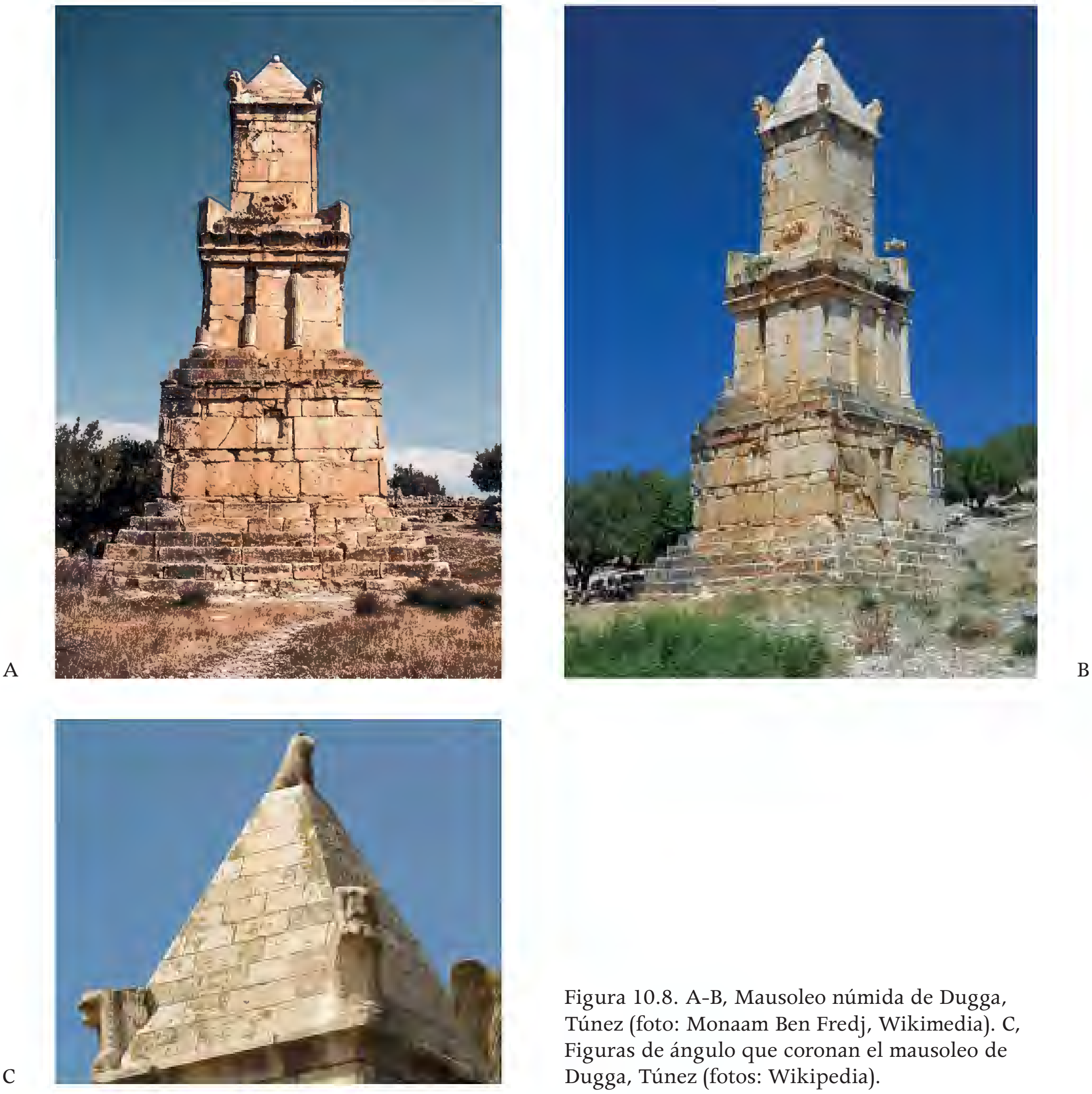


Figura 10.8. A-B, Mausoleo númida de Dugga, Túnez (foto: Monaam Ben Fredj, Wikimedia). C, Figuras de ángulo que coronan el mausoleo de Dugga, Túnez (fotos: Wikipedia).

(Akurgal 1969, lám. 20; Albenda 2020; etc.) como especialmente en tapices labrados en piedra (Albenda 1978; *vid infra,* § 15G.1).

- *Fragmento de moldura PM-5D6*. Es un fragmento de una moldura formada por flores de loto yuxtapuestas (Almagro-Gorbea 1983a, lám. 30a; *vid. infra*, § 15G.2). Este tipo de moldura, de origen egipcio, perduró en la arquitectura númida (Rakob 1979, fig. 35), por lo que no se debe confundir con el cimacio lésbico (Robles 2023), aunque ambas molduras sean elementos decorativos simbólicos que tienen el mismo origen en cenefas egipcias de flores y capullos de loto (Almagro-Gorbea y Torres 2010, 120 s., fig. 98,A-B). Es difícil precisar la ubicación de este fragmento de moldura, pero su pequeño tamaño y escaso relieve permitirían suponer que sea parte de la cornisa del dintel de una puerta, quizás de la hipotética cámara del monumento, hipótesis apoyada en el dintel con un friso de lotos del mausoleo de Chemtou (Rakob 1979, fig. 30 y 35 y lám. 40), que responde a la misma tradición decorativa egiptizante que el sarcófago de *Ahiram* (Parrot *et al*. 1975, lám. 9 y 78).

- *Fragmento de moldura con decoración geométrica PM-SN8*. Es un fragmento cuyo pequeño tamaño impide saber a qué tipo de elemento decorativo pudo pertenecer, tal vez a la decoración de la supuesta cámara (*vid. infra*, § 15G.4).
- *Fragmento de palmeta* (PM-SN7). Su reducido tamaño impide saber a qué tipo de elemento decorativo pudo pertenecer (*vid. infra*, § 15G.3).

Fragmentos de sillares que no se pueden integrar en el cuerpo inferior:

- *Sillares con listeles separados por un entrante ancho*. Estos sillares (PM38/5E5, PM46 y PM X2), de *c*. 40 cm de altura, debían formar parte del cuerpo superior del edificio, pero su función es desconocida, pues no hay datos que permitan precisar su ubicación, aunque, de forma hipotética, se podrían atribuir a la hilada 11, situada sobre la gola del cuerpo inferior como base de los leones del cuerpo superior. El sillar PM46 está completo y mide 41 cm de altura, 149 cm de longitud y 40 cm de grosor (1+1/3 × 5 × 1+1/3 pies). Tiene forma de paralelepípedo con una moldura retranqueada en su cara visible y dos mortajas para grapas en forma de cola de milano en la cara superior (fig. 10.9A). Apareció removido a ±2,80 m al norte de la base del monumento, entre las cuadrículas 3D-2D. También está completo el sillar PM38 (= PM 5E-5). Es un sillar paralelepípedo, con dos mortajas para grapas de cola de milano en su cara superior y tres filetes longitudinales, el central de 17 cm de altura, rehundido. Mide 43,7 cm de alto, 104 cm de largo y 32 cm de grosor. Apareció completo pero erosionada por agentes atmosféricos y reutilizado en la sepultura ibérica 5Einc6, situada al sur del monumento entre las cuadrículas 4E-5E (fig. 10.9B). El sillar PM-X2 procede del majano y está fragmentado. Mediría más de 24 cm de alto, 63 cm de longitud y 20 cm de altura (fig. 10.9C) y ofrece un escalón rehundido 3,3 cm a 14 cm de la base, que permite suponer que fuera un sillar de función similar a los anteriores.
- *Sillares con listeles lisos escalonados*, PM SN5, PM39=PM 5E6 y PM 3F12. Estos sillares pudieran formar parte de una estructura escalonada en la base de la coronación apiramidada que ofrecen los paralelos conocidos (Rakob 1979, fig. 68, 104, 106 y 107), pero también pudieron pertenecer al umbral escalonado de alguna puerta. El sillar PM-SN5 procede del majano. Es un sillar de ángulo bastante deteriorado con un escalonado triple: el primero a 10 cm de la base entra 3,6/3 cm, más estrecho en el lateral; el segundo a 11 cm del anterior, entra 3 cm y la pared proseguía en vertical al menos otros 8 cm. Además, su esquina ofrece un corte de 16 cm de profundidad y 13 de longitud, probablemente para encajar otra pieza, que pudo ser alguna de las supuestas acróteras en forma de cabra o de caballo. El sillar PM-SN2 apareció reutilizado en el túmulo rectangular de la tumba 3Finc8. Muy fragmentado, tiene un escalón a 3 cm de altura desde la base que entra 6 cm y prosigue vertical 13 cm, hasta finalizar en la cara 1 o superior.
- *Placas de 5 cm. de grosor*. Son fragmentos de placas labradas en la misma piedra arenisca que los restantes sillares del monumento cuya dimensión original se desconoce, lo que dificulta precisar su función y ubicación (Almagro-Gorbea 1983a, 208). Pudieron formar parte del techo o cubierta del edificio, para lograr su impermeabilización, pero otra hipótesis es que constituyeran el revestimiento de la hipotética cámara del monumento.

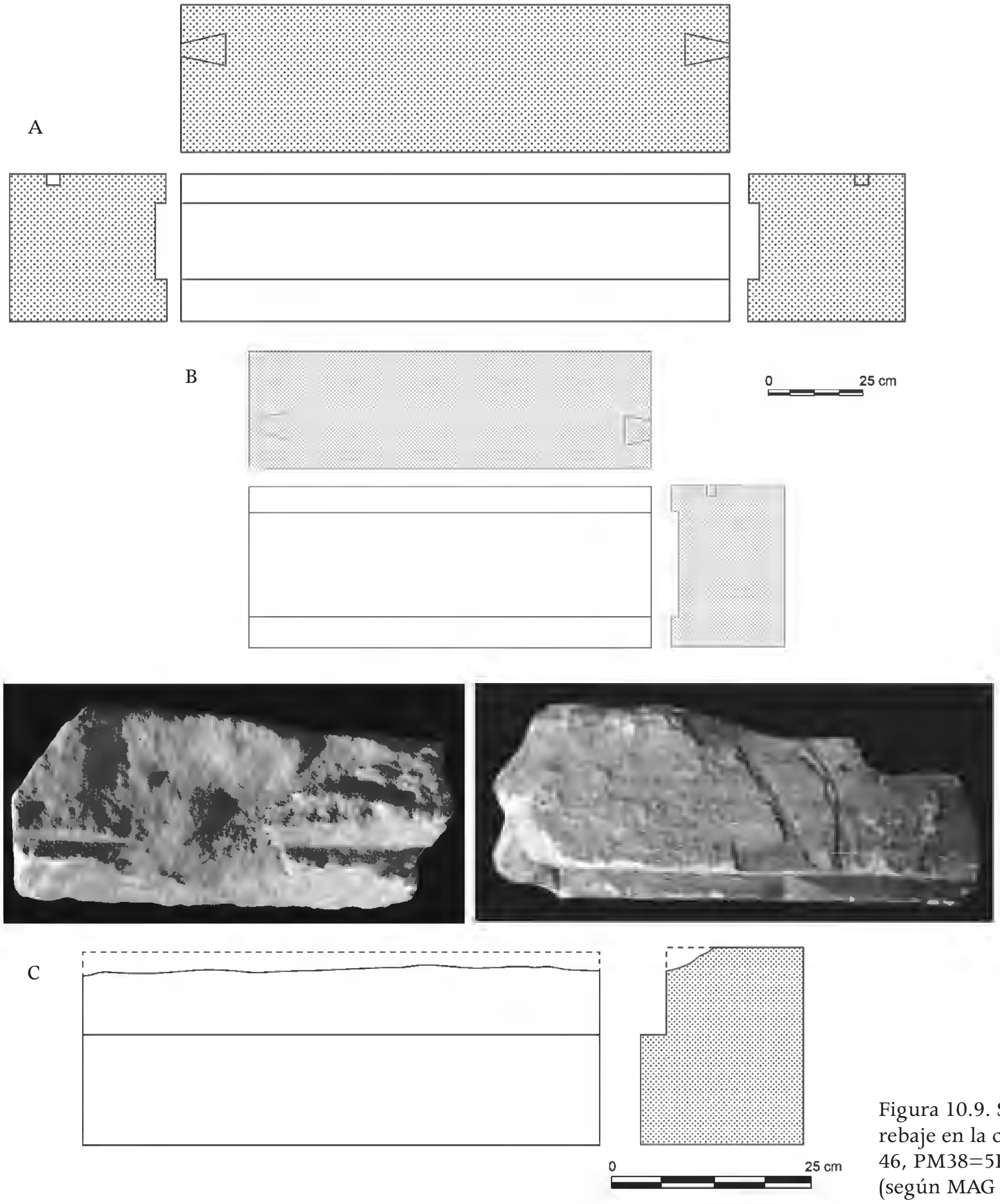


Figura 10.9. Sillares con rebaje en la cara visible PM 46, PM38=5E5 y PM-X2 (según MAG e I. Prieto).

Estos elementos constructivos confirman la hipótesis de que el monumento de Pozo Moro tuvo un segundo cuerpo (Almagro-Gorbea 1983a, 206 s.), hipótesis también apoyada por monumentos similares de estructura turriforme (Rakob 1979; Prados 2008). En consecuencia, esos elementos del cuerpo superior y de la coronación del monumento se deben integrar en la reconstrucción del monumento de acuerdo con la hipótesis más razonable, aunque no se pueda demostrar de manera satisfactoria dónde estaban situados al ser insuficientes los restos conservados, motivo por el que tampoco se pueden integrar en el trazado de manera segura. Estas circunstancias obligan a interpretar dichos restos basándose en hipótesis apoyadas en los paralelos conocidos y en los datos que ofrece el cuerpo inferior del monumento.

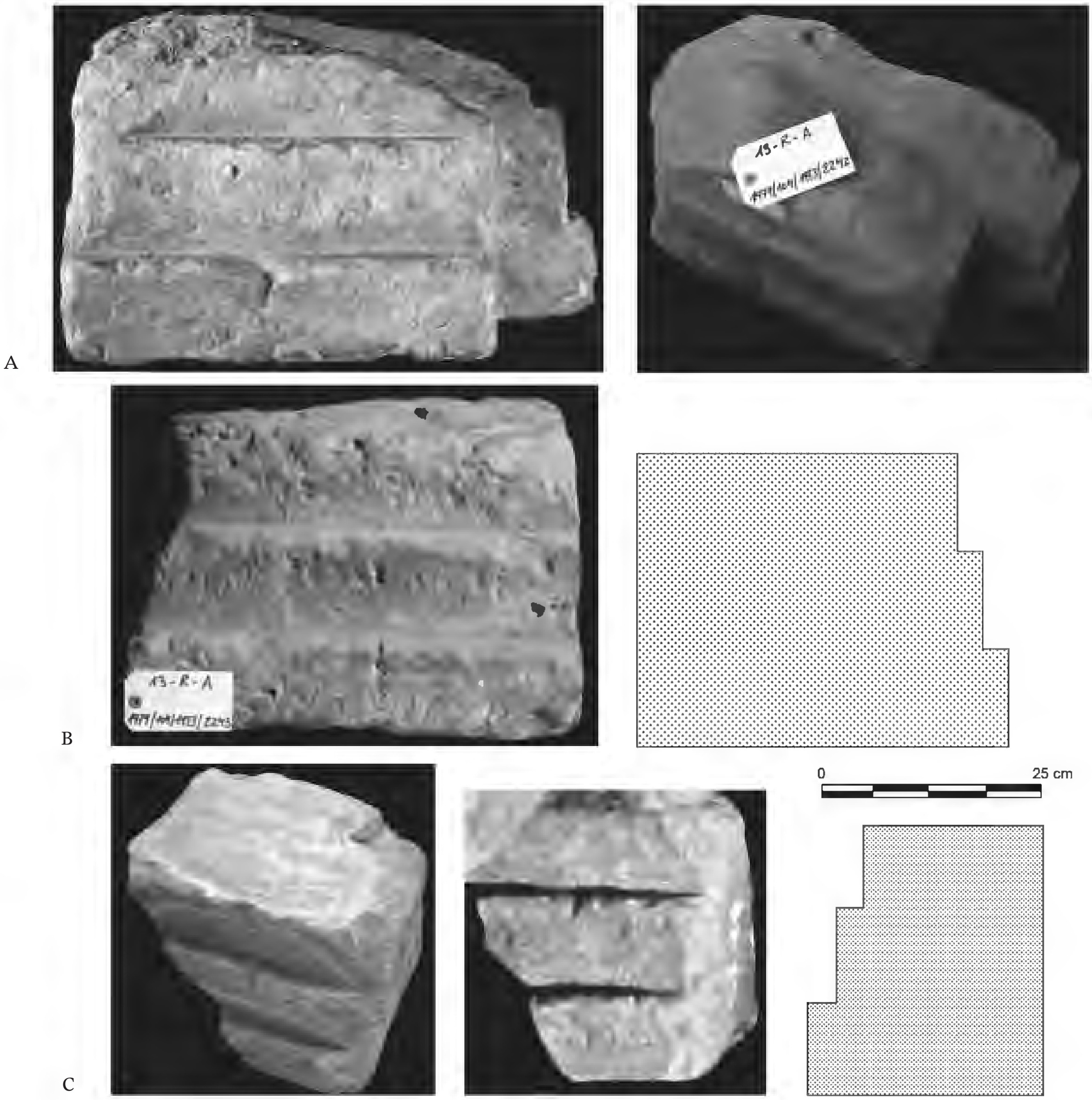


Figura 10.10. A-C, Sillares de estructura escalonada probablemente pertenecientes a la base de la coronación apiramidada del monumento: A, sillar PM-SN5; B, sillar PM39 = PM5E6; C, PM-3F12 (según I. Prieto y MAG).

Alzado del cuerpo superior: método de análisis

El alzado del cuerpo superior del monumento se puede analizar a partir de los sillares y de los elementos constructivos que apoyan su existencia y precisan sus características, aunque no sean tan fiables como los del cuerpo inferior. Los datos más seguros sobre el cuerpo superior son:

- Era de planta cuadrada, cuya anchura se puede conocer a partir de la hilada 10 de la gola del cuerpo inferior si se descuenta el vuelo de la nacela.

- Estaba formado por hiladas pseudoisódomas.
- Los sillares de esquina de la hilada inferior tenían forma de leones.
- Estaba rematado por una moldura de gola con su correspondiente baquetón.

Además de estos datos seguros, el trazado modular del monumento permite plantear otras hipótesis:

- La planta del cuerpo inferior tendría una estructura similar a la del cuerpo superior.
- La proporción base/altura del cuerpo inferior sería similar a la del cuerpo superior. En consecuencia, si ambos cuerpos tenían proporciones similares, la anchura conocida del cuerpo superior permite deducir su altura.
- El cuerpo inferior, excluida su base escalonada, medía 15 pies de alto (*c*. 456,15 cm) y su planta mediría *c*. 207 cm, lo que equivale a 6+ $\frac{3}{4}$ pies. En consecuencia, la hilada 11 del cuerpo superior mediría *c*. 207 cm o 6+ $\frac{3}{4}$ pies, pues sería igual a la base de la gola.
- La hilada 12 con sillares de esquina en forma de león tendría un retranqueo semejante al de la hilada 4 del cuerpo inferior, equivalente a 42 cm × 2 (84 cm), por lo que el cuerpo superior sería más estrecho, ya que tendría una anchura de 207-84 cm = 123 cm, prácticamente equivalentes a 4 pies, con un error inferior a 1 cm.
- La anchura de 4 pies del cuerpo superior plantea que la altura del cuerpo superior entre los leones de la hilada 12 y el baquetón de la gola pudo ser igualmente de 4 pies (123 cm), solución lógica para el trazado del segundo cuerpo, sin excluir otras hipótesis.
- Las hiladas 5, 6, 7 y 8, situadas entre los leones y la cornisa de gola, que constituían el elemento central del cuerpo inferior, medirían *c*. 205,8 cm de altura (6+3/4 pies), dimensión prácticamente idéntica a los 207 cm de anchura calculados para ese cuerpo inferior, lo que refuerza su validez.
- La altura del cuerpo superior se podría calcular al extrapolar las proporciones del cuerpo inferior al cuerpo superior a partir de los coeficientes de altura/anchura:
  - El cuerpo inferior del monumento incluido el basamento escalonado y la gola, desde la hilada 1 a hilada 10, tenía una altura de 456,15 cm, que equivalen a 15 pies.
  - La altura de la parte central del cuerpo inferior, desde los leones de la hilada 4 a la hilada 8, medía 274,3 cm, equivalentes a 9 pies.
  - La altura de la parte central del cuerpo inferior formada por las hiladas 5 a 8 medía 205,8/207 cm, equivalentes a 6+3/4 pies. Esta medida era similar a la anchura de ese cuerpo del monumento.
  - En consecuencia, el cuerpo inferior ofrecería las siguientes proporciones:
    - Altura total/anchura: 456,15:205,8 cm (15:6+3/4 pies) = 2,22
    - Altura hiladas 4 a 8 / anchura: 274,3:205,8 cm = 1,33 o 1+1/3
    - Altura hiladas 5 a 8 / anchura: 205,8:205,8 cm = 1

Estas proporciones, extrapoladas al cuerpo superior, permiten calcular sus dimensiones si se acepta que la anchura de la parte central del cuerpo superior equivaldría a 6+3/4 pies (anchura de la hilada 11) menos 84 cm (retranqueo de la hilada 12), es decir, 123 cm o 4 pies:

- Altura total (hiladas 11 a 18)/anchura: 123 cm × 2,22 = 273,06 cm (9 pies)
- Altura hiladas 12 a 18 / anchura: 123 cm × 1,33 = 163,59 cm (5+1/3 pies)
- Altura hiladas 5 a 8 / anchura: 123 cm (4 pies)

En conclusión, el cuerpo superior tendría 9 pies o 6 codos de alto, *c.* 273 cm, y la planta tendría 4 pies, *c.* 123 cm, de anchura, lo que supone una proporción altura/anchura de 2,22, semejante a la del cuerpo inferior, que parece confirmar su validez.

Sin embargo, no hay datos ciertos para conocer la altura de las distintas hiladas pseudoisódomas de la parte superior del monumento ni para precisar el emplazamiento de los relieves atribuidos al mismo. Solo se conoce que la hilada de leones de esquina, teóricamente la 12, medía 68 cm de alto y el baquetón y la gola de la parte superior medían, respectivamente, 16,5 y 52,6 cm de altura, equivalentes a *c.* 2+1/4 pies, pero es difícil conocer la altura de las hiladas restantes.

Una hipótesis es deducir de la altura total de 273,06 cm (9 pies) los *c.* 68 cm (2+1/4 pies) de altura de la hilada 12 con los leones y los 16,5 + 52,6 cm (= 2+1/4 pies) de altura de la gola con su baquetón, en total 4+1/2 pies, por lo que la altura restante sería de *c.* 4+1/2 pies, *c.* 136 cm. Esta altura correspondería a un máximo de 3 hiladas, que medirían entre 1 codo (*c.* 45 cm) y 1 pie (30 cm) de altura, una de las cuales sería la hilada 11 que constituiría la base de los leones. Pero también se puede plantear la hipótesis de suponer que la altura de esa parte del cuerpo superior, excluidos los leones de la hilada 12 y la gola, pudo ser similar a su anchura de 123 cm, exactamente 4 pies. No hay datos que ofrezcan una solución segura y todavía más complejo es analizar las características y precisar la altura de las distintas hiladas del cuerpo superior, problema que, además, se relaciona con el emplazamiento de los relieves atribuidos al cuerpo superior, para los que solo se puede conjeturar hipótesis (*vid. infra*).

Hiladas 11 a 18 del cuerpo superior

Los datos analizados permiten contrastar las hipótesis más probables para reconstruir el trazado del cuerpo superior del monumento de Pozo Moro. Su reconstrucción es hipotética, dada la falta de datos suficientemente seguros, por lo que se ha optado por la solución más simple y más acorde con las medidas y proporciones de la planificación teórica del monumento. De acuerdo con estas premisas, el cuerpo superior estaría formado por las siguientes hiladas:

Hilada 11.– La hilada 11 quedaría situada encima de la gola de la hilada 10 que coronaba el cuerpo inferior. Esta hilada 11 es hipotética, pues no se ha identificado ningún sillar que pertenezca a ella con seguridad. Sin embargo, parece necesaria para la adecuada visión de los leones de esquina que forman la hilada 12 superpuesta, ya que su parte inferior quedaría oculta si se emplazasen directamente sobre la cornisa de gola, lo que no es lógico dada su importancia y su carácter apotropaico. Además, en el cuerpo inferior la base escalonada servía como podio que realzaba los leones de la hilada 4, por lo que es lógico suponer que se utilizara el mismo procedimiento en la hilada 11, en la base del cuerpo superior del monumento.

Esta hilada 11 pudo estar formada por sillares lisos. Su altura pudo ser de 32 cm (*c.* 1 pie), similar a la del tercer escalón de la base del edificio para mantener sus proporciones metrológicas, mientras que la anchura de la hilada 11 sería igual a la base de la gola de la hilada 10, sobre la que estaba situada (*vid. supra*). En consecuencia, la hilada 11 que constituiría la base del cuerpo superior y sobre la que descansarían los leones de esquina de la hilada 12, sería igual a la base de la gola, por lo que tendría planta cuadrada y mediría 32 cm (*c.* 1 pie) de alto y 6+3/4 pies (*c.* 207 cm) de lado. También cabe la posibilidad de que su altura fuera algo mayor, *c.* 42 cm (1+1/3 pies), si esa hilada 11 la formaran los sillares PM46 y PM38 (*vid. supra*; fig. 10.9A-B).

Hilada 12.– La hilada 12 debió estar formada básicamente por 4 sillares en forma de león en las esquinas, como la hilada 4 del cuerpo inferior, completadas por dos hiladas de sillares menores, como en el cuerpo inferior.

Dos de los leones de la hilada 12 se han conservado, pero hay noticias orales fidedignas del hallazgo hace muchos años en el yacimiento de Pozo Moro de «dos leones de piedra», cuyo paradero actual se desconoce (Almagro-Gorbea 1996b, 37; *vid. infra*, § 16). El sillar de esquina PM 2E3 es de estilo, talla y medidas similares a los del cuerpo inferior (*vid. infra*, § 13.5), pero en el estudio inicial ya se atribuyó al cuerpo superior. Solo se conserva la parte trasera por estar fragmentado, pero su altura como sillar es de 68 cm, como los sillares de esquina de la hilada 4. Por otra parte, el tamaño y la altura de este fragmento coinciden con las del león PM50 aparecido en la esquina noreste del edificio, por lo que ambos pudieron haber pertenecido a la hilada 12 del cuerpo superior, sin excluir que hayan sido tallados por el mismo artesano, lo que explicaría su semejanza.

La altura de esta hilada 12 es de 68 cm, 2+1/4 pies. Sin embargo, es más complejo calcular su anchura, pues los 4 sillares de esquina de la hilada 12 plantean el mismo problema que los de la hilada 4 del cuerpo inferior a causa de la disposición saliente de las patas (*vid. supra*, § 10.3). Si se supone que el retranqueo de los sillares a partir de la hilada 12 sería idéntico al de la hilada 4 del cuerpo inferior por ser los leones de similar tamaño y estructura, la hilada 12 con los leones tendría un retranqueo de 42 × 2 cm (84 cm), por lo que a partir de ella el cuerpo superior del monumento mediría 207-84 = 123 cm, exactamente 4 pies. También cabe plantear la hipótesis de que los leones del cuerpo superior estuvieran en posición contrapuesta a los del cuerpo inferior, pero la solución más lógica, por razones estéticas, es que mantuvieran la misma orientación.

Según estas hipótesis, la hilada 12, con sillares zoomorfos en forma de león de las esquinas del cuerpo superior mediría 123 cm de ancho (4 pies) y 68 cm de altura (2+1/4 pies).

Hiladas 13, 14 y 15.– La reconstrucción de las hiladas del segundo cuerpo, situadas entre los leones de la hilada 12 y la gola superior, es hipotética, pues no se ha podido identificar ningún sillar de las mismas con seguridad, aunque formarían parte de estas hiladas los relieves atribuidos de forma hipotética al cuerpo superior.

De acuerdo con el trazado teórico del monumento, la hipótesis más probable es que estas tres hiladas tuvieran una altura similar a su anchura, calculada en 123 cm, exactamente 4 pies, pero no es fácil contrastar esta hipótesis teórica. Esta parte del cuerpo superior del monumento estaría formado probablemente por 3 hiladas, las hiladas 13, 14 y 15, pero es difícil precisar sus alturas. También se ha supuesto que en esta parte del cuerpo superior pudo haber una posible hilada 16, a la que se ha atribuido el sillar PM-5E5, que ofrece un filete rehundido de 17,5 cm de alto, pero su altura de 32 cm coincidiría con la de la hipotética hilada 11, a la que sería más lógico atribuirlo (*vid. supra*).

La hilada 13, situada sobre los leones de esquina, estaría formada por sillares lisos como en el cuerpo inferior. A esta hilada 13 se ha atribuido el sillar PM2E4, hallado en la cuadrícula 2E a 2,50 m a una cota de −1, cuya altura de 0,55 m permite suponer que pertenecería a esta hilada del monumento, como confirmaría su asociación a los sillares PM2E2, PM2E3 y PM2E5. Su altura solo se puede calcular de forma hipotética a partir de la altura que se calcule para las hiladas 14 y 15.

También plantean dificultades las hiladas 14 y 15, de las que no se ha podido identificar ningún sillar en su lugar de caída, pues los escasos elementos conservados proceden del majano, pero en la hipotética reconstrucción del cuerpo superior hay que incluir los elementos escultóricos que no forman parte del cuerpo inferior: el sillar de esquina PM SN-6 con la escultura de un centauro (*vid. infra*, § 15D), el relieve PM-X1 con un équido y un brazo armado con espada (*vid. infra*, § 15C) y el sillar PM58 con un Tritón o *Kulullu* (*vid. infra*, § 15B). La hilada 14, dispuesta sobre la hilada 13 de sillares lisos, ocuparía el centro del cuerpo superior y sería muy visible. Esta hilada pudo tener 60 cm (2 pies) de alto, pues a ella se puede atribuir el sillar PM SN-6 (*vid. infra*, § 15D), procedente del majano (fig. 3.3B). Este sillar con forma de centauro que mide más de 54 cm de altura en la parte conservada, por lo que originariamente tendría *c.* 2 pies de alto, pudo estar ubicado en alguna esquina de la hilada 14, pero es más probable, a juzgar por sus características y su escaso grosor, que estuviera dispuesto como genio protector en la jamba izquierda de la entrada de la cámara que debía tener el monumento. No es posible conocer en qué lado del monumento se abriría la cámara, pero cabe conjeturar que estuviera en el occidental de esta hilada 14, encima del relieve con la «Diosa de Pozo Moro» (*vid. infra*, § 14A), protectora del monumento (fig. 10.12A).

La hipótesis de la existencia de una cámara se apoya en la arraigada tradición de monumentos turriformes con cámara (*vid. infra*, § 12.3), desde la tumba de Ciro al Mausoleo de Halicarnaso, tradición que prosiguen los monumentos púnicos. La existencia de esta cámara en Pozo Moro parecen confirmarla algunos restos del monumento. En primer lugar, a esta cámara del cuerpo superior del monumento pudo pertenecer el sillar en forma de centauro que formaría la jamba izquierda de la entrada. También cabría atribuir al suelo de la cámara, a modo de tapiz, el sillar de moldura de rosetas (*vid. infra*, § 15G.1) y quizás pudo decorar el dintel de la puerta una moldura de flores de loto (*vid. infra*, § 15G.2), mientras que queda incierta la ubicación del sillar con decoración geométrica (*vid. infra*, § 15G.4) y de algunas placas de arenisca de 5 cm de espesor, que pudieran haber servido para cubrir las paredes o el techo de la cámara. Más problemático es atribuir los sillares con filetes rectangulares escalonados a los umbrales o al dintel de la puerta, más que a una puerta falsa, pues, aunque constituyen un elemento frecuente en estos monumentos (Rakob 1979, fig. 94; Prados 2008, 222 s.), parece más probable que estas molduras formaran parte de la coronación del monumento situadas sobre la gola superior (*vid. infra*).

El cuerpo superior del monumento, formado por las hiladas 13 a 15, mediría 123 cm (4 pies) y su altura sería de 150 cm (10 pies) de acuerdo con la modulación teórica del monumento, por lo que la cámara debió ser muy reducida y no superaría los 3 pies de ancho y de largo. Según esta hipótesis, el grosor de las paredes sería de ½ pie, como indica el escaso grosor, de solo 13 cm, del sillar PM-X1 (*vid. infra*, § 15C). Estas dimensiones no llegan a 1 m^2, pero son suficientes para contener la urna funeraria en la que, tras la cremación, se recogerían del *bustum* los restos del difunto y el ajuar. Su reducido tamaño permitiría cubrir el techo de la cámara con sillares de 4 pies de largo sin recurrir a vigas de madera. Más problemático es calcular la altura de la cámara. Si la altura de este segundo cuerpo era teóricamente de 4 pies y la cámara era de pequeño tamaño, probablemente de unos 3 pies de ancho y de largo, cabe suponer que esa pudo ser la altura de la cámara, aunque esta suposición sea todavía más hipotética. Esta solución, aunque teórica, supondría que esa parte del cuerpo superior del monumento mediría 123 cm (4 pies) de ancho, medidas que resultan acordes con las proporciones teóricas del monumento (*vid. infra*).

Otro de los paramentos de la hilada 14 pudo estar decorado con el sillar PM-X1, igualmente procedente del majano (*vid. infra*, § 15C), que mide 60 cm de altura (2 pies) y cuya longitud actual es de 60 cm, aunque está fragmentado, por lo que debía medir *c.* 1 m, quizás 3 pies. Este sillar solo tiene 13 cm de grosor, quizás para dejar más espacio a la cámara central, a cuya altura quedaría. En la cara interior tiene un rebaje horizontal para unirse a otro sillar que formaría parte de la misma escena, que representa una lucha con un équido y una figura humana de la que solo se conserva un brazo empuñando una espada. Este sillar tiene dos mortajas para grapas, una longitudinal hacia la cara 6 y otra transversal hacia la cara 4, que es la decorada en alto relieve en su parte exterior, que sobresale sobre el rebaje horizontal citado de su parte interior. Esta estructura, única en el monumento, indica que probablemente formaría parte de una escena mítica desarrollada en dos sillares superpuestos. Estas características evidencian la importancia de este panel de la hilada 14, que probablemente se extendía hasta la 15, por lo que su altura total se podría calcular teóricamente en 3 pies o 2 codos de alto y otros tantos de largo. En consecuencia, este altorrelieve pudo ser parte de un gran panel decorativo situado en el cuerpo superior del monumento. La hipótesis más lógica es que ocupara una posición central en un lado distinto del centauro, ya que por sus características corresponden a dos paramentos distintos. Si el centauro estaba a la entrada de la cámara, quizás en el lado occidental, este panel decorativo del monumento, aunque no es posible determinar con seguridad en qué lado estaría colocado, parece lógico situarlo en el lado meridional (fig. 10.12D), justo sobre el friso de relieves del cuerpo inferior que relataba la lucha del Héroe contra monstruos míticos y su hierogamia con la Diosa de Pozo Moro como expresión de su triunfo (*vid. infra*, § 17.4).

Sobre la hilada 14 iría la hilada 15, también formada por sillares lisos, aunque es probable que en su centro estuviera colocado el sillar PM58, con un monstruo marino, un Tritón o *Kulullu,* en alto relieve (*vid. infra*, § 15B), que se halló a 3 m de la esquina NE del monumento en la cuadrícula D3, junto al pequeño fragmento PM2E2a de una de sus aletas aparecido en la cuadrícula 2E a más de 4 m del basamento, por lo que estaría situado en el paramento septentrional del monumento, entre cuyos restos se halló (fig. 10.12B). El fragmento conservado mide 38 cm de altura, pero está incompleto, por lo que originariamente debía medir *c*. 45 cm (1+1/2 pies o 1 codo).

De este modo la hipótesis más sencilla es que la hilada 14, de 60 cm o 2 pies de altura, quedaría enmarcada entre dos hiladas de la misma altura: la hilada 15 en su parte superior, que probablemente tendría 45 cm de alto (1+1/2 pies), y la hilada 13 en su parte inferior que tendría la misma altura. De acuerdo con esta hipótesis, la altura de esta parte del cuerpo superior del monumento se podría calcular en 1+1/2 pies (hilada 13) + 2 pies (hilada 14) + 1+1/2 pies (hilada 15), en total 5 pies. Esta solución supondría que esa parte del cuerpo superior del monumento mediría 123 cm (4 pies) de ancho y que su altura sería de 152 cm (5 pies), medidas que resultan acordes con las proporciones teóricas del monumento (*vid. infra*).

Hilada 16.– En Pozo Moro han aparecido 5 fragmentos de una segunda gola y de su correspondiente baquetón que son diferentes de los del cuerpo inferior (fig. 12.15), por lo que desde los estudios iniciales plantearon que el monumento debió tener un cuerpo superior al que pertenecería esta gola. En consecuencia, la hilada 16 sería un baquetón de gola en forma de cuarto de bocel con decoración sogueada y con representaciones de manos con la palma hacia abajo (*vid. infra*, 15H), que sería el baquetón de la gola B que remataría el cuerpo superior del monumento. A este baquetón se deben atribuir los sillares PM2D9 y PMD10, este con una mano abierta, que aparecieron en la cuadrícula 4E a 4,60 m del centro de la cara norte del monumento, por lo que son uno de los restos del monumento caídos a mayor distancia de la base, lo que parece confirmar su pertenencia a esa hilada 16 del cuerpo superior. Esta hilada 16 tiene 16,5 cm (*c*. 1/2 pie) de alto y su anchura sería similar a la anchura teórica del cuerpo superior del monumento, que medía 123 cm (4 pies), a lo que se añadía el vuelo del baquetón, que se puede calcular en 15 cm por lado, lo que supondría 5 pies en total. Sin embargo, si se valora la inclinación creciente del sogueado del baquetón desde el centro hacia los extremos, la anchura total del baquetón podría calcularse en *c*. 191 cm (*c*. 6+1/4 pies), hipótesis que parece menos probable.

Hilada 17.– Sobre la hilada 16 iría una nacela de perfil y de dimensiones algo diferentes a la gola de la hilada 10 (fig. 12.15). La hilada de esta gola tenía *c.* 53 cm (1+3/4 pies) de alto y su cimacio medía 11 cm (1/3 de pie) de altura, frente al cimacio de 8 cm de la gola de la hilada 10. Por consiguiente, la altura total de la gola más el baquetón de las hiladas 16+17 equivalía a *c.* 70 cm (2+1/3 pies). La base de esta hilada 17 mediría 123 cm (4 pies), mientras en su parte superior alcanzaría los 138 cm (4+1/2 pies), dado que tenía un vuelo de *c.* 8 cm, que equivaldría a ¼ de pie.

Sillares y elementos atribuidos a la coronación del monumento (hiladas 19 y 20)[52]

Los datos analizados del monumento de Pozo Moro permiten conocer con seguridad el trazado de la base escalonada, con ciertas dudas, el trazado del cuerpo inferior y de manera hipotética el trazado del segundo cuerpo. Sin embargo, ya los estudios iniciales plantearon la hipótesis de que el edificio tuvo que tener una coronación, probablemente apiramidada a modo de *pyramidion*, como se deduce de sus paralelos (*vid. infra*, § 12.3). Esta hipótesis la confirmarían algunos fragmentos de sillares con filetes escalonados (PM39, PM2D8?, PM2E6?, PM3F12, PM-SN5), que, hipotéticamente, pudieron formar parte de una cubierta piramidal escalonada del monumento, aunque el análisis de estos elementos resulte mucho más incierto (fig. 10.10A-C).

Hilada 18 y 19.– Se podrían atribuir de forma hipotética a las hiladas 18 y 19, situadas sobre la gola superior, varios sillares que ofrecen un triple filete escalonados (fig. 10.10A-C). El PM-SN5, con un entrante o corte en ángulo recto, se halló entre las piedras del majano (fig. 3.2). Mide 37 cm alto (fig. 10.10A) y cada escalón tiene 11 cm de altura (1/3 de pie), con un retranqueo progresivo de 3-4 cm (*c.* 1/10 de pie). Otros dos sillares de estas características aparecieron reutilizados en sepulturas ibéricas. El PM39, de 33 cm alto (fig. 10.10B) en la tumba 5Cinc5 y el PM-3F12, de 30 cm alto, en la tumba 3Finc8 (fig. 4.9B y 10.10C). La anchura total de la hilada 18 en su base debió ser semejante a la del cuerpo superior del monumento, equivalente a 4 pies (123 cm). La hipótesis más probable es que estos sillares formaran una estructura escalonada en la base del remate apiramidado de la coronación del monumento, pues el sillar PM39 (fig. 10.10A1-2), conserva en su cara superior una marca incisa que señala un retranqueo de otra hilada superpuesta que sería igual a la hilada 18, si se acepta la hipótesis de que la cubierta tuviera una estructura piramidal escalonada. Sin embargo, no se debe excluir que estos sillares formaran parte del umbral de una puerta, como la de la cámara (*vid. supra*), o, incluso, de una falsa puerta, aunque esta hipótesis sea menos probable.

El sillar PM-SN5 es de esquina, pero presenta un entrante o corte en ángulo recto, hecho que plantea que las cuatro esquinas de esta hilada de la coronación del monumento pudieran ser sillares con esta característica. No es fácil interpretar la función de este corte en ángulo de las esquinas, aunque se ha propuesto que en ellos se situaran pequeñas esculturas a modo de acróteras (Prieto 2010, fig. 78), que pudieran ser de cabras y caballos (*vid. infra*, § 15E y 15F) como símbolos de la «Diosa de Pozo Moro» (*vid. infra*, § 12.3), aunque se desconoce su sistema de sujeción para evitar que se desprendieran. Esta hipótesis la apoyan las esculturas de bulto redondo en las esquinas a modo de acróteras en monumentos más tardíos, como el de Dougga, Túnez (Rakob 1979, 156 s., fig. 82; Prados 2008, 150 s., fig. 133) y algunas representaciones pintadas (López Pardo 2006, fig. 79; Prados 2008, fig. 188-189; *vid*. *infra*, § 15F).

---

[52] Las reuniones del comité científico encargado del montaje del monumento de Pozo Moro en el Museo Arqueológico Nacional acordaron indicar el *témenos* y reconstruir el cuerpo superior del edificio, reconstrucción que no se llevó a cabo por causas que no han sido explicadas, por lo que la reconstrucción realizada no es fidedigna y achata la estructura original del monumento, además de quedar desproporcionada en la sala del museo en la que se expone.

Hilada 19.– Se podría atribuir a la hilada 19, superpuesta a la anterior, algún otro de los sillares de esquina con filetes escalonados, como los de la hilada 18 infrapuesta, pues ambas superpuestas conformarían la parte inferior de la coronación del monumento. La altura de esta hilada 19 sería de *c*. 33 cm (*c*. 1 pie) y la anchura total de esta hilada sería de *c*. 123 cm menos el retranqueo de 3 filetes de 3 a 4 cm de la hilada 18 infrapuesta, aproximadamente 1/3 de pie, por lo que mediría aproximadamente 110 cm (3+2/3 pies).

Más discutible es la hipótesis de que el sillar PM-SN5 muestre en la mitad interna de su cara superior el inicio de una superficie curvada convexa, que se prolongaría hacia el interior (Prieto 2010, 60 s., fig. 79-81), detalle que se interpretó como posible inicio de una superficie convexa como la forma semiesférica del monumento turriforme de Amrit con leones en su base conocido como *Meghazil B* (Renan 1864, lám. 7-17; Perrot y Chipiez 1885, 144 s.; Prados 2008, 105 s., fig. 86; Almagro-Gorbea 2023b; *vid*. *infra*, § 12.2). La proyección de la curvatura de este sillar hacia la parte central del monumento alcanzaría una altura total de *c*. 120 cm (*c*. 4 pies) respecto de la parte superior de la hilada 17 de la gola del cuerpo superior del monumento. Sin embargo, la superficie convexa señalada no parece ser regular en los dos lados que se han conservado, por lo que también pudiera ser una plataforma en la parte central de la cumbre del monumento sobre la que iría una escultura que coronara el monumento o, incluso, ser consecuencia de la erosión.

Hilada 20: coronación del monumento.– Las características del monumento turriforme de Pozo Moro y sus paralelos apoyan la hipótesis de que estuviera rematado por una escultura dispuesta sobre su cumbre, que probablemente sería ecuestre, dado el carácter del personaje enterrado (Almagro-Gorbea 2024b; *vid*. *infra*, § 20). Esta hipótesis se podría apoyar en la cabeza de caballo de bulto redondo PM-X8 (Almagro-Gorbea 1983a, lám. 29,d; *vid*. *infra*, § 15F), que pudo pertenecer a esa supuesta escultura de jinete, que sería el retrato ideal del personaje enterrado, a modo de *Heros equitans* (*id*. 2024b), interpretación que se apoyaría en esculturas ecuestres ibéricas de cronología no alejada (Blánquez 1997; Blech *et al*. 2001, lám. 207). Sin embargo, existen hipótesis alternativas para reconstruir la coronación del monumento de Pozo Moro, ya que apenas hay elementos atribuibles a la misma y los existentes no son concluyentes.

El mejor modelo teórico lo proporcionan sus paralelos en la arquitectura fenicio-púnica (*vid*. *infra*, § 12.3), por lo que, siempre a modo de hipótesis, se debe analizar este modelo junto a los escasos restos conservados atribuibles a la coronación del monumento. Los paralelos fenicios y púnicos del monumento de Pozo Moro ofrecen casi todos cubierta apiramidada inspirada en el *pyramidion* egipcio (*vid*. *infra*, § 12.3), pues tenía un profundo simbolismo relacionado con la resurrección, por lo que es la hipótesis más lógica para Pozo Moro (fig. 10,12). La altura de la hipotética cubierta piramidal de Pozo Moro se puede calcular teóricamente a partir de la anchura del cuerpo superior infrayacente, que, de acuerdo con su trazado teórico, mediría 123 cm (4 codos), lo que permite compararla con sus paralelos fenicios y púnicos del Norte de África.

La pirámide que cubría la tumba de la Hermana del Faraón en Jerusalén, datada *c*. 700 a. C., medía 5,30 × 4,82 m (11+1/3 × 10+1/3 codos, teóricamente 10 × 10 codos), con una altura de *c*. 2,40 cm (*c*. 5 codos) y una pendiente de 45º. El monumento turriforme fenicio de cronología y estructura más próxima a Pozo Moro puede considerarse el M*eghazil C* de Amrit (Renan 1864, lám. 7 s.; Prados 2008, fig. 87 Almagro-Gorbea 2023b, fig. 7; *vid*. *infra*, § 12.2), fechado en el siglo V a. C., cuyo segundo cuerpo cúbico remataba un *pyramidion* (fig. 12.9A), que mide *c*. 1,65 m de alto, *c*. 5+1/2 pies, y tiene una inclinación de *c*. 57° (Renan 1863, lám. 7 s.). También la pirámide que cubría el monumento de *Burdj-el-Bezzâk* (fig. 12.11B), de 8,80 m de lado, tenía una inclinación de 61° (fig. 10.11). El *pyramidion* que corona los mausoleos púnicos más antiguos y simples ofrece un ángulo que oscila entre los 45° y los 75° (fig. 10.11) y tienen tendencia a constituir un triángulo equilátero, más que isósceles. Las proporciones entre la base y la inclinación del *pyramidion*, que equivale a la hipotenusa del triángulo que lo forma, oscila en los mausoleos fenicios entre 1 y 1,4, en los púnicos antiguos entre 0,9 y 1,4, mientras que en los mausoleos más recientes, mantiene en Dugga 1,16, pero los de Siga, Maktar y Sabratha se alejan y se sitúan en su mayoría entre 1,5 y 2,75, lo que evidencia un creciente influjo helenístico.

La hipotética cubierta apiramidada del monumento de Pozo Moro seguiría la larga tradición de trazar pirámides en la arquitectura egipcia, de la que procede el *pyramidion*, elemento arquitectónico egipcio de carácter simbólico y mágico (Rammant-Peeters 1983). Algunos papiros egipcios tienen dibujos de pirámides con ángulos de 53° a 60° (De Young 2009, 332 s., fig. 2), basados en el *sequed*, una unidad de medida egipcia para calcular la inclinación de una pirámide (*vid*. *infra*, § 10.6). Según el papiro de Ahmosé, el ángulo de una pirámide es de 54,25°, pero en este papiro se ha dibujado un triángulo equilátero de 60° y un triángulo de base igual a la altura de 63,30°. En todo caso, la inclinación de las pirámides egipcias variaba desde *c*. 42°30' a *c*. 74° (Rossi 2003, 213; Furlong 2013), aunque las inclinaciones habituales oscilaban entre 51° y 53° hasta fines del Imperio Medio, las de más significado simbólico, aunque posteriormente se hicieron más inclinadas, hasta alcanzar su máximo en las dinastías nubias (c. 747-664 a. C.), cuyas inclinaciones oscilaban entre los 60° a los 74° (Dunham 1950; *id*. 1963), como algunos de monumentos del Norte de África (fig. 10.11).

Sin poder ser concluyentes al precisar cómo pudo ser el *pyramidion* que rematara el monumento de Pozo Moro, una inclinación de 50° supondría una altura de *c*. 3+1/2 pies, pero también cabe la hipótesis de que el *pyramidion* tuviera una altura de 4 pies, similar a la anchura de su base cuadrada, en cuyo caso la inclinación de las paredes pudo ser de *c*. 63°, aunque, si se valora la semejanza de Pozo Moro con la estructura del M*eghazil C* de Amrit, esa inclinación podría precisarse en *c*. 57°.

Mausoleo	fecha	ángulo	relación i/b
Hermana del Faraón (Jerusalén):	*c*. 700 a. C.	45º	1,4
Méghâzil C (Amrit)	*c*. 550-500 a. C.	57º	1
Burdj-el-Bezzâk (Amrit)	*c*. 500-400 a. C.	61º	1,14
Ksar Rouhaha (Túnez):	c. 300 a. C.	74º	0,9
Ksar Chenana (Túnez):	c. 300 a. C.	65º	0,95
Hr. Djaouf (Túnez):	c. 300 a. C.	44º	1,4
Dibujo de Jebel Mlezza (Túnez) 1:	c. 200 a. C.	60º	1
Dibujo de Jebel Mlezza (Túnez) 2:	c. 200 a. C.	65º	1
Dibujo de Jebel Mlezza (Túnez) 3:	c. 200 a. C.	50º	1,15
Sabratha (Libia):	c. 180 a. C.	22º	2,75
Dugga (Túnez):	c. 150 a. C.	48º	1,16
Maktar (Túnez):	c. 50 a. C.	46º	2,28
Siga (Libia):	c. 10 a. C.	38º	1,5

Fig. 10.11. Ángulo del coronamiento de los mausoleos del Norte de África.

Estos datos permiten calcular la altura de la coronación del monumento de Pozo Moro a partir de la anchura de su base. La base de la coronación del monumento de Pozo Moro, que se supone que sería rectangular, mediría *c*. 123 cm o 4 pies (*vid. supra*), medida que supondría para la coronación del monumento una altura de 4 a 6 pies, aproximarse *c*. 1,65 m de alto, *c*. 5+1/2 pies, si se valora el paralelismo señalado con el M*eghazil C* de Amrit. En cualquier caso, no se debe excluir la hipótesis de que estuviera rematada por una escultura, a la que pudo pertenecer la cabeza de caballo PM-X8 de un jinete de estilo y cronología próximos a las esculturas ecuestres de Los Villares (Blánquez 1997; Blech *et al*. 2001, lám. 207).

Esta reconstrucción teórica de la coronación también permitiría ubicar las esculturas de bulto redondo de un cáprido PM-X6 y quizás de un caballo, PM-X8, dispuestas a modo de acrótera en una esquina del monumento (Prieto 2010, fig. 78), como ocurre en Dugga (Rakob 1979, fig. 82, 104 y lám. 27). Según esta hipótesis sería más complejo ubicar en este último cuerpo las molduras con filetes escalonadas, por lo que, si la cubierta fuera lisa como en la mayoría de los paralelos conocidos, dichas molduras habría que interpretarlas como marcos de posibles puertas, verdaderas o falsas, seguramente situadas en el cuerpo superior, lo que tampoco resulta convincente, pues, en cualquier caso, la falta de datos seguros sobre la coronación del monumento de Pozo Moro hace que su trazado sea hipotético (fig. 10.12A-D).

10.4. El trazado geométrico general del monumento

El análisis metrológico del monumento de Pozo Moro, basado en los sillares hallados en la excavación, han permitido obtener la unidad de medida e inferir el sistema de trazado utilizado y, a pesar de su dificultad, las hipótesis analizadas permiten aproximarse a una reconstrucción objetiva y coherente del alzado de todo el monumento, basada en todos los restos conservados y en los paralelos conocidos (fig. 10.12A-D).

Para construir el monumento se utilizó como unidad de medida un pie de 30,41±0,20 cm o «pie de Pozo Moro». El análisis de los sillares de cada una de las hiladas isomorfas del monumento y el análisis de conjunto de las mismas permiten también conocer el sistema de trazado originario, a partir de la hipótesis de que todo el monumento debió tener la misma unidad de medida, basada en el pie de Pozo Moro, y el mismo sistema de trazado.

El trazado del monumento de Pozo Moro respondía a un esquema geométrico simple, constituido por cuatro partes de dimensiones proporcionadas: un basamento escalonado, un cuerpo inferior, un cuerpo superior y la estructura que coronaba el monumento. El trazado de Pozo Moro se ha podido conocer con seguridad a partir de la unidad de medida en la base escalonada y puede considerarse bien establecido en el cuerpo inferior del monumento por ofrecer suficientes elementos de análisis seguros para contrastar el sistema de trazado, pero el trazado del cuerpo superior y el de la cubierta solo se pueden plantear a modo de hipótesis, ya que la seguridad de la reconstrucción propuesta disminuye con la altura, a medida que son más escasos los datos existentes para contrastar de forma objetiva las hipótesis planteadas para reconstruir trazado del edificio. Sin embargo, el análisis de conjunto resulta coherente y la restitución del monumento de Pozo Moro (fig. 10.12A-D) se adecua a los datos conocidos y precisa las reconstrucciones anteriores, a la vez que documenta su complejidad arquitectónica, en especial en sus partes superiores, por desgracia las peor conservadas.

Las medidas del monumento, calculadas en pies, permiten constatar que se trazó con la unidad de medida originaria, aunque existen pequeños errores al adaptar las medidas en centímetros a

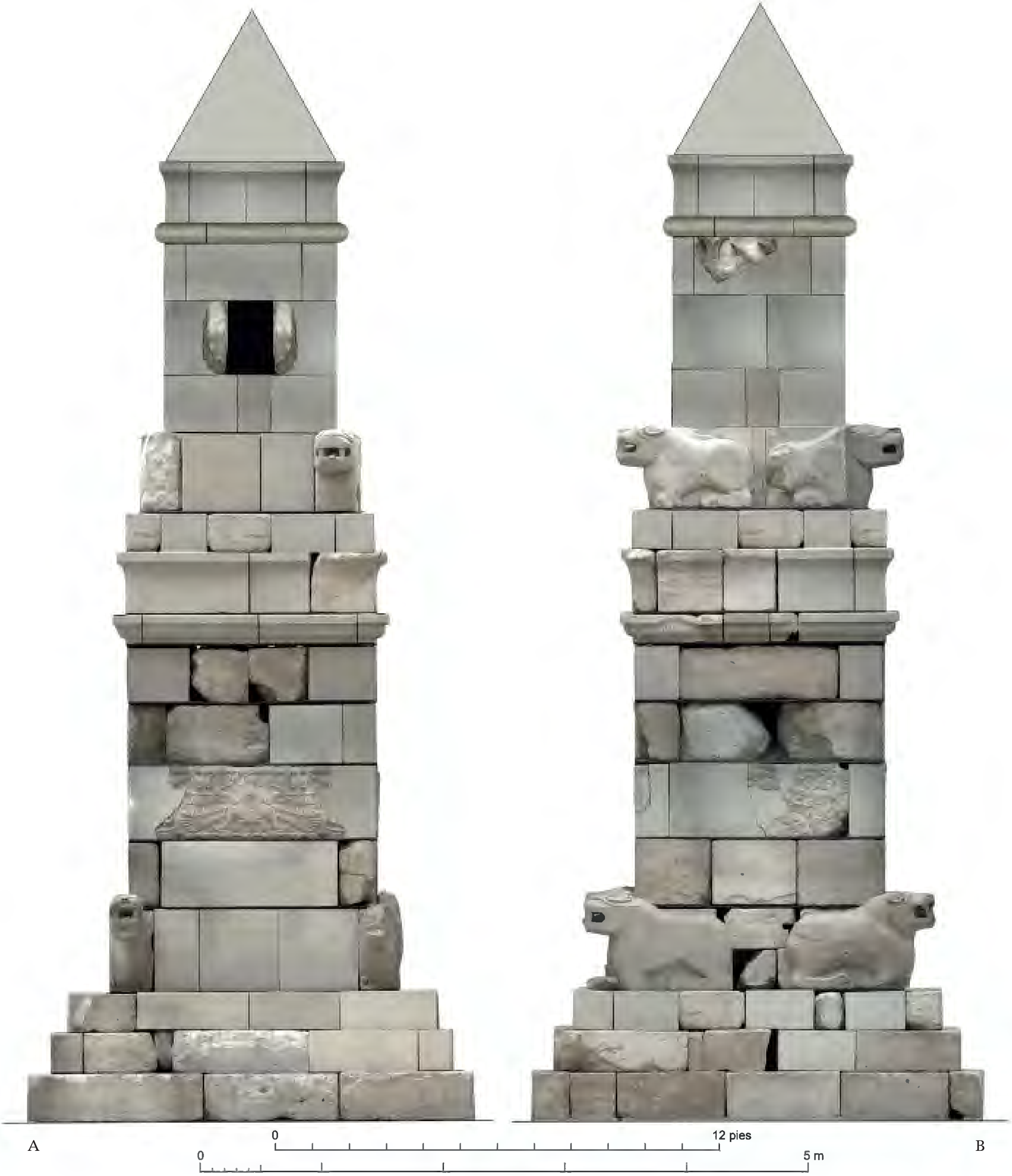


Figura 10.12. Restitucion del monumento de Pozo Moro: A, lado occidental; B, lado septentrional (ortofotos: A. Almagro).

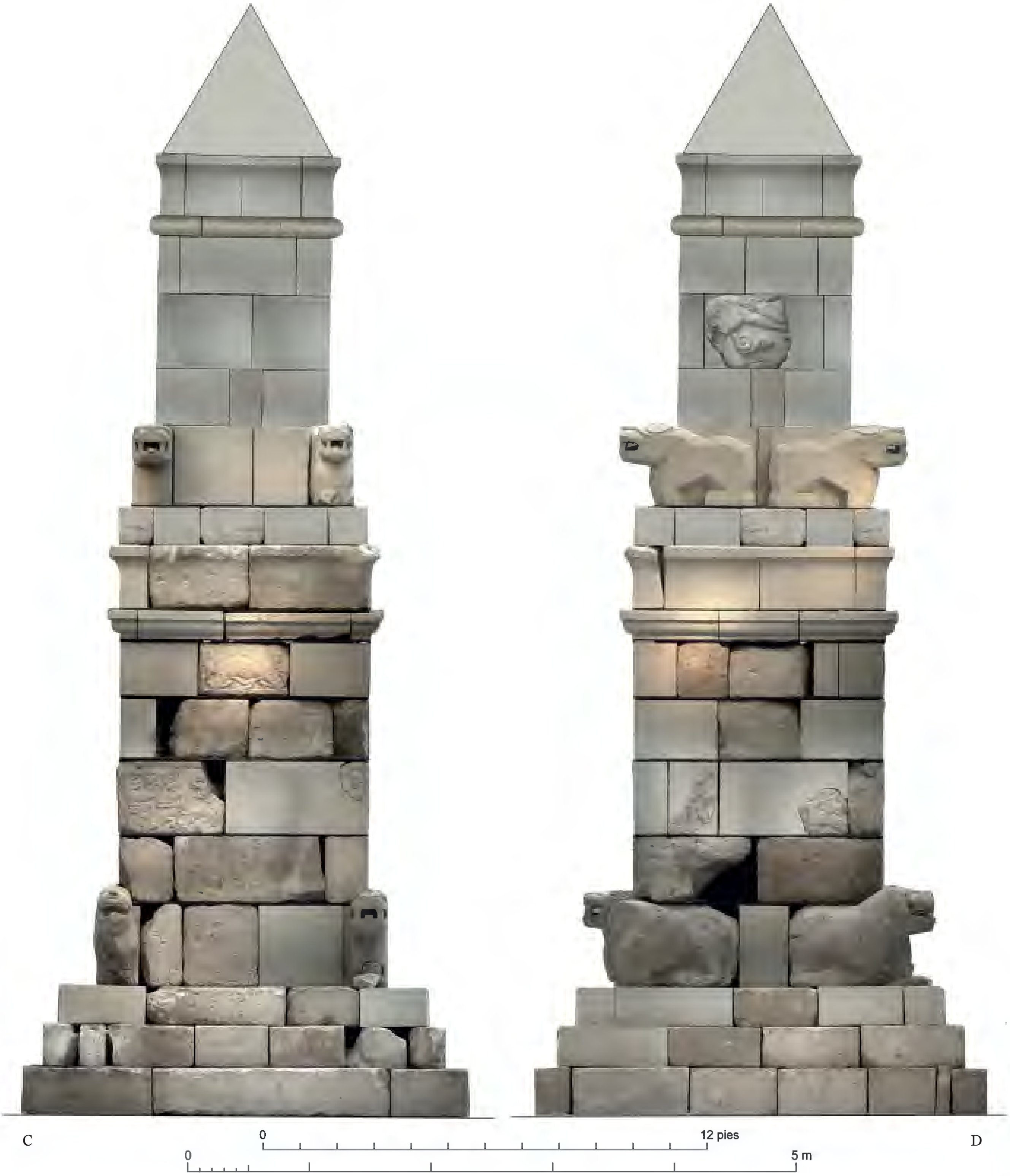


Figura 10.12. Restitución del monumento de Pozo Moro: C, lado oriental; D, lado meridional (ortofotos: A. Almagro).

su medida en pies más próxima, a partir de la hipótesis de que todo el trazado del monumento se realizaría con medidas enteras o con divisores lógicos de las mismas. El resultado de este análisis permite conocer el trazado del monumento de Pozo Moro, formado por partes claramente estructuradas, cuyas alturas coinciden con unidades de medida enteras o divisiones lógicas de las mismas. Este sistema de trazado es armoniosos y simple, por lo que resulta lógica y se adecúa a un monumento turriforme como Pozo Moro, construido dentro de una tradición arquitectónica fenicia que buscaba obtener soluciones eficaces más que sofisticadas.

Trazado del basamento y del cuerpo inferior

Para inferir el trazado del cuerpo inferior se ha partido de las hipótesis de carácter general planteadas para este análisis (*vid. supra*):

a) Todo el monumento se debió trazar con la misma unidad de medida, que es el pie fenicio de *c.* 30,4 cm.
b) Todo el monumento seguiría el mismo sistema de trazado.
c) El trazado del cuerpo inferior se puede inferir al analizar con la unidad de medida la disposición en planta y en alzado de los sillares conservados de cada una de las hiladas, análisis que permite precisar sus medidas y proporciones originales.

El análisis obtenido del trazado del basamento y del cuerpo inferior demuestra que estaban formados por elementos constructivos estructurados y bien diferenciados que responden a un trazado geométrico simple y claro, cuyas dimensiones coinciden con unidades enteras de medida o con divisiones lógicas de las mismas:

a) Las tres gradas de la base tienen una altura de 3+½ pies.
b) La altura de la hilada 4, con los leones, sumada a la de la hilada 5 de sillares lisos, mide exactamente 4 pies de altura.
c) El friso de bajorrelieves de la hilada 6 queda en el centro y tiene una altura exacta de 2 pies.
d) La altura de la hilada 7, de sillares lisos, más la altura de la hilada 8, con un relieve heráldico en su centro, miden otros 3 pies.
e) La altura del baquetón de la hilada 9 más la gola de la hilada 10 miden 2+½ pies.

Estas medidas responden a un trazado geométrico muy simple (fig. 10.4A). En consecuencia, el alzado de la base escalonada y del cuerpo inferior del monumento de Pozo Moro respondía a un trazado basado en un esquema geométrico simple, constituido por diversas partes proporcionadas entre sí, como lo estarían con el conjunto del monumento:

Base escalonada	3+1/2	pies
Hilada 4 (leones) + hilada 5	4	pies
Hilada 6 (relieves)	2	pies
Hiladas 7 + 8	3	pies
Baquetón 9 + gola 10	2+1/2	pies
TOTAL cuerpo inferior	**15**	**pies**

El trazado de la parte inferior del monumento ofrece otras características de interés relacionadas con su trazado geométrico:

a) La altura total de la base escalonada más el cuerpo inferior del monumento mide exactamente 15 pies, que equivalen exactamente a 10 codos, pero se puede considerar dividida en dos partes iguales, 7+1/2 pies (5 codos) hasta la base del friso con relieves y otros 7+1/2 pies (5 codos) hasta el extremo superior.
b) El trazado del cuerpo inferior del monumento, desde su base hasta la gola que remata el cuerpo inferior, queda enmarcado en un rectángulo de proporción 4 × 5, cuya base menor coincide con la base del monumento y cuya altura coincide con la línea superior de la gola que remata el cuerpo inferior del edificio (fig. 10.4A). Dicho rectángulo mide, en consecuencia, 12 pies de base por 15 pies de alto, esto es, 8 × 10 codos.
c) Las diagonales que unen los ángulos de dicho rectángulo forman sendos triángulos rectángulos escalenos de 15 pies de alto por 12 pies de base.
d) Las hipotenusas de dichos triángulos, al cruzarse, señalan el centro teórico del trazado del monumento, que coincide exactamente con la línea de base del friso de bajorrelieves de la hilada 6 (fig. 10.4B), lo que demuestra que el trazado del monumento se obtuvo con un método geométrico. En efecto, desde cada extremo de la base escalonada hasta la parte superior de la gola del primer cuerpo del monumento se pueden trazar sendos triángulos rectángulos (fig. 10.4B), cuyo cateto mayor corresponde a la altura total de la base escalonada más el cuerpo inferior del monumento, lo que equivale a 15 pies o 10 codos, y cuyo cateto menor corresponde a la anchura de la base del monumento, que equivale a 12 pies o a 8 codos, por lo que la hipotenusa, en consecuencia, mediría 19,21 pies. En consecuencia, los lados de estos los triángulos del trazado miden 12 × 15 × 19,21 pies, medidas próximas a las de un triángulo teórico de 12 × 16 × 20 pies o 8 × 10 × 12,81 codos. La hipotenusa de estos triángulos del trazado no tiene una medida exacta, ni calculada en pies ni calculada en codos, lo que evidencia que el trazado no se calculó de forma matemática, ya que en ese caso se hubiera optado por la proporción de 12 × 16 × 20 pies. Este hecho confirma que el trazado del monumento se obtuvo por procedimiento geométrico, como lo evidencia que el cruce de las hipotenusas señala el punto central del monumento, que coincide con la base de la hilada 6, decorada con el friso de bajorrelieves.
e) Las diagonales que unen los ángulos de rectángulo que enmarca el cuerpo inferior del monumento en su cruce con la base de la nacela de la hilada 10 parecen señalar el vuelo de la cornisa sogueada de la hilada 9 utilizada como baquetón de la gola (fig. 10.4B).
f) El vértice superior del triángulo isósceles que forma la proyección de los extremos de la base escalonada coincide con la base del baquetón de la gola de la hilada 9 (fig. 10.4B).
g) La base de dicho triángulo isósceles, proyectada en la línea del suelo, mide 13+¼ pies, lo que coincide con la altura de la parte superior del baquetón de gola de la hilada 9 (fig. 10.4B).
h) La base de dicho triángulo isósceles proyectada en altura genera un cuadrado cuyas diagonales se cruzan en el centro de la hilada 5 (fig. 10.4B).

Trazado del cuerpo superior y de la coronación

El trazado del cuerpo superior del monumento de Pozo Moro resulta más incierto por la falta de datos seguros, pero debió estar formado como el cuerpo inferior por partes estructuradas bien definidas, que debían responder igualmente a un trazado geométrico basado en dimensiones precisas, aunque los escasos restos conservados no permiten conocer con seguridad su disposición exacta ni las dimensiones de las distintas hiladas.

Por esta razón, solo cabe plantear una aproximación hipotética al trazado del cuerpo superior:

Hilada 11:	[*c*. 32 cm]	1	pie
Hilada 12:	68 cm	2+1/4	pies
Hilada 13:	[*c*. 45 cm]	1+1/2	pies
Hilada 14:	60 cm	2	pies
Hilada 15:	[*c*. 45 cm]	1+1/2	pies
Hilada 16:	16,5 cm	1/2	pie
Hilada 17:	52 cm	1+3/4	pies
TOTAL cuerpo superior:	***c*. 219**	***c*. 10**	**pies**

Este análisis del trazado del cuerpo superior muestra que también estaría estructurado con partes bien diferenciadas que reflejarían un trazado geométrico simple y claro, cuyas dimensiones coinciden con unidades enteras de medida o con divisiones lógicas de las mismas y cuya altura total sería de 10 pies, exactamente 2/3 de la altura del basamento más el cuerpo inferior del monumento, lo que parece apoyar la hipótesis propuesta.

Todavía más incierto resulta el trazado de la coronación del monumento, que teóricamente pudo seguir un esquema piramidal, que estaría igualmente proporcionado con el trazado general. Para determinar su trazado geométrico se han planteado dos hipótesis.

a) Coronación escalonada. Una hipótesis es suponer que el monumento tuvo un coronamiento escalonado, con una cumbre convexa en su centro sobre la que, quizás, se asentaría una escultura que coronara el monumento dispuesta sobre el correspondiente basamento.

Hilada 18 (escalonada)	1 pie
Hilada 19 (escalonada)	1 pie
[Escultura de coronación	3 pies]
[TOTAL coronación + escultura	**5 pies]**

Esta hipotética disposición supondría que las hiladas 18 y 19 sumarían en total 2 pies de altura, a la que se añadiría la escultura que pudiera coronar el edificio, que pudo tener otros 3 pies de altura, *c*. 90 cm, lo que supondría una proporción lógica y aceptable. Si a la altura calculada de 10 pies del cuerpo superior se le añaden otros 5 pies de la coronación el resultado suma 15 pies, la misma altura que el cuerpo inferior y el basamento escalonado.

b) Coronación piramidal simple. Otra solución, igualmente hipotética pero más sencilla, es suponer que el coronamiento sería un *pyramidion* como en los paralelos de la arquitectura fenicio-púnica (Renan 1864, lám. 7 s.; Rakob 1979; Prados 2008; Almagro-Gorbea 2023b; *vid*. *infra*, § 12.2). En este caso, la hipótesis más lógica es que dicha estructura piramidal tuviera 5 pies de altura, que sumados a los 10 pies del cuerpo superior del monumento supondrían 15 pies, la misma altura que el cuerpo inferior y el basamento escalonado.

Base escalonada y cuerpo inferior	15 pies
Cuerpo superior	10 pies
Coronación	[5 pies]
ALTURA TOTAL	**[30 pies = 20 codos]**

En resumen, el alzado del monumento de Pozo Moro respondía a un trazado general en el que las diversas partes o cuerpos del edificio estaban proporcionadas y en el que todo el trazado quedaría incluido en un simple rectángulo, uno de cuyos lados equivaldría a la longitud de la hilada 1 que forma la base del monumento, mientras que el otro tendría la altura total del monumento. En consecuencia, ese rectángulo mediría 12 × 30 pies o 8 × 20 codos, con una proporción de 2 × 5. Sin embargo, aún parece más interesante que el conjunto del monumento mediría 15+10+5 pies de altura, que equivale a la proporción 3 × 2 × 1, que por su simplicidad parece perfectamente aceptable como proporciones del trazado general.

10.5. Alzado y trazado geométrico

El trazado del alzado de la base escalonada y del cuerpo inferior del monumento de Pozo Moro ofrece un esquema geométrico simple, que se ha precisado con la mayor exactitud posible. Este trazado se caracteriza por diversos elementos constructivos que se integran en el trazado general como partes proporcionadas entre sí y con el conjunto del monumento. La confirmación de esta hipótesis plantea que esa misma norma seguiría el cuerpo superior y la coronación del monumento, mucho peor conservadas, que igualmente estarían formadas por partes estructuradas y definidas de acuerdo con el trazado geométrico general, lo que permite calcular, siempre de forma hipotética, sus dimensiones, aunque sea difícil contratar dichas hipótesis con los escasos restos conservados. En consecuencia, las proporciones del trazado del cuerpo superior y de la coronación del monumento de Pozo Moro, aunque solo se pueden plantear a nivel de hipótesis, debieron atenerse al trazado general, aunque no es posible contrastar el trazado teórico por no haberse conservado suficientes elementos constructivos.

De acuerdo con estas hipótesis, la altura de la base escalonada y del cuerpo inferior era de 15 pies y la probable altura del cuerpo superior sería de 10 pies y la altura de la coronación debió ser de 5 pies, fuera un *pyramidion* o estuviera rematada por una estatua. Esta proporción 15 × 10 × 5, simplificada en 3 × 2 × 1, es la que mejor se adapta a las proporciones del trazado general.

Según esta serie de hipótesis, la altura total del monumento de Pozo Moro, de acuerdo con su trazado geométrico, sería de 30 pies o 20 codos, que equivalen a 9,12 m. Esta altura de casi 10 m resulta proporcional a la base del monumento, que mide 8 codos o 12 pies de ancho. En consecuencia, el trazado general del monumento de Pozo Moro mediría 12 pies de ancho por 30 pies de altura, que equivalen a 8 por 20 codos o 3,65 por 9,12 m, por lo que ofrecía una sencilla proporción anchura/altura de 1 a 3, perfectamente aceptable por su simplicidad. Estas proporciones confirman la hipótesis de que su trazado teórico respondía a un trazado geométrico simple basado en rectángulos y triángulos (fig. 10.4A-B), utilizados con eficacia para diseñar las distintas partes del monumento antes de planificar su construcción. Este trazado, al margen de su efecto estético, probablemente también tendría un significado ideológico.

En consecuencia, el monumento de Pozo Moro ofrece un sistema de trazado armonioso, lógico y eficaz, aunque aparentemente simple. Este trazado simple y proporcional es una característica esencial del monumento, lo mismo que otras más visibles, como los sillares isódomos o los leones de esquina, el friso con bajorrelieves y las molduras de gola.

El trazado de Pozo Moro prueba que esta construcción era una verdadera obra de arquitectura, pensada y plantificada por un constructor experto formado en una tradición arquitectónica originaria de Oriente, como evidencia el estilo y el significado mítico de sus relieves y de los leones que protegían las esquinas. El trazado geométrico del monumento responde a esa tradición, que buscaba soluciones eficaces más que sofisticadas, cuyo significado ideológico es difícil precisar, pero que daba al edificio un carácter sobrenatural que se añadía a su monumentalidad.

10.6. Origen y paralelos del trazado de Pozo Moro

El trazado arquitectónico en el Próximo Oriente

La unidad de medida, la metrología y el trazado geométrico del monumento de Pozo Moro permiten analizar su origen y sus paralelos, pues estos sistemas de trazado están ampliamente atestiguados en Oriente. El análisis de las formas arquitectónicas se utiliza en Historia de la Arquitectura para conocer el proceso del diseño arquitectónico que queda reflejado en los monumentos. Este análisis requiere observar las características del trazado geométrico teórico que ha generado los elementos espaciales de la construcción. Este trazado sigue unas leyes de composición que hay que identificar, pues rigen la creación de las formas que ofrece el edificio y permiten conocer su escuela o tradición arquitectónica, además de permitir también reconstruir la cadena operativa de la construcción de un monumento. Sin embargo, hasta fechas recientes el estudio arqueológico de los restos arquitectónicos no solía abordar su metrología, ni en trabajos de síntesis (Naumann 1971; Margueron 1982, etc.), ni en estudios monográficos (Neve 1999; Gilibert 2011, etc.), aunque estos análisis son esenciales para conocer la tradición tecnológica, los influjos recibidos e, incluso, para identificar posibles elementos simbólicos de carácter ideológico reflejados en el trazado de un edificio (Almagro-Gorbea y Jiménez 1982; Almagro-Gorbea y Gran Aymerich 1991, 179 s.).

Los estudios iniciales sobre Pozo Moro constataron el interés que tienen los paralelos orientales de la metrología y del trazado del monumento (Almagro-Gorbea 1983a, 211 s.). Pozo Moro evidencia el uso de una unidad de medida de origen oriental, como igualmente es oriental el sistema metrológico de base sextantal o duodecimal utilizado, lo que hacía suponer el mismo origen para su sistema de trazado. El tema, entonces novedoso, abría nuevas perspectivas en este campo de los estudios fenicios, aunque era difícil comparar el trazado de Pozo Moro con otros similares en la arquitectura del Antiguo Oriente, pues son escasos los análisis especializados y los estudios sobre el trazado geométrico, a pesar de que desde el siglo XIX se observó que el trazado geométrico se empleaba de forma habitual (Babin 1891, 347-379; Busink 1970, I, 22 s. 162 s.; Nylander 1970, 97-99), como indican referencias escritas tan conocidas como las que ofrece la Biblia sobre el Templo de Jerusalén (1 *Re*. 6; *Ez*. 40 a 43).

La primera construcción monumental conocida en Oriente es el complejo arquitectónico de cazadores recolectores de Göbekli Tepe, en Turquía meridional, fechado entre el 9600 y el 8200 a. C., cuyas grandes estructuras circulares ya ofrecen un trazado geométrico muy simple, pues los centros de las tres estructuras circulares monumentales forman un perfecto triángulo equilátero, probablemente orientado astronómicamente (Haklay y Gopher 2020a). También el yacimiento del Neolítico Precerámico A (PPNA), de Jerf el-Ahmar, en el Norte de Siria, datado *c*. 9600-8600 a. C. utiliza una unidad de medida y trazados geométricos igualmente simples (*iid*. 2020b), basados en triángulos y cuadrados sencillos, tradición que prosiguió hasta las altas culturas de la Edad del Bronce, tanto en Mesopotamia como en la zona fenicio-palestina, como muestra el trazado geométrico de origen mesopotámico documentado en Meggido en el siglo XX a. C., basado en un codo de 54,8 cm y en simples triángulos inscritos en cuadrados (Milson 1988, 75-78).

En Mesopotamia, la arquitectura de palacios y templos evidencia el uso habitual de proporciones sencillas. El Gran Palacio de Mari, hacia el 1900 a. C., ofrece un trazado sencillo que apenas ha merecido atención (Margueron 2004, 477, fig. 455 y 497-499), aunque el centro del Gran Palacio (*id*., fig. 437 y 455) se trazó a base de un radio de 60 codos, lo que refleja un sistema de proporciones sexagesimal con la √2 como base generadora, fácil de aplicar en trazados hechos con una simple cuerda y basados en un codo de *c*. 43/45 cm (*vid*. *supra*, § 10.2). La zona central del palacio de Mari también emplea proporciones de forma sistemática: la «Sala del Trono» medía 60 × 26 codos (Parrot 1958a, 111 s.), la «Sala del Podium», 60 × 10 codos, el «Patio 106», 70 × 60 codos y el podio situado en uno de sus lados, 5,5 × 5 codos (*id*., 104 s.), medida usada habitualmente en esta construcción palacial. También tienen proporciones modulares los zigurats mesopotámicos, como el gran zigurat del santuario de Marduk en Babilonia, que medía 3 × 60 codos de 49,5 cm de largo de ancho y de alto, lo que suponía *c*. 90 m (*id*. 1949, 24 s.), con una modulación de 33+18+6+6+6+6+9+6 (Nylander 1970, 100, fig. 33), mientras que el basamento de la Tumba de Ciro mide *c*. 5,50 m, lo mismo que la *cella*, lo que supone 12 × 12 codos de 45 cm.

Esta tradición de trazados simples también se observa en Siria y Anatolia. En Ebla, el trazado del Templo B1 de *Reshef*, datado a partir del 1900 a. C., medía 24 × 10 codos (Werner 1994, 88 s.), y el llamado Hall C del Palacio de Qatna, del siglo XVIII a. C., que era el ambiente central que ordenaba los espacios, medía exactamente 80 × 80 codos. Igual tradición de trazados sencillos, basados en un codo de *c*. 45 cm, se documenta en Ugarit, con la tendencia a ofrecer proporciones duodecimales. El Templo de Baal (Schaeffer 1933, 122 s., fig. 14), del Bronce Medio y Reciente, medía 48 × 36 codos, la cela 30 × 16 codos y la puerta 12 codos de 45/46 cm (Werner 1994, 135). En Hattuša, el Gran Templo medía 100 × 150 codos y su patio 48 × 64 codos (Puchtein 1912, 94), mientras que el «Edificio E» de Büyükkale medía 60 × 50 codos y su patio interior 28 × 16 codos (Neve 1982, 92). Igualmente, un trazado simple ofrece el Templo del Dios de la Tormenta de Alepo remodelado en el Bronce Medio, hacia el 2000 a. C., pues tiene una *cella* de 60 × 40 codos, un nicho de 18 × 10 codos y una puerta de 9 codos (Kohlmeyer 2000; *id*. 2009; *id*. 2010). Esta tradición prosigue en la Edad del Hierro. El templo de Ain Dara, al Norte de Siria, tenía un trazado geométrico de base duodecimal, pues medía 80 × 68 codos, y su cela cuadrada tenía 36 codos de ancho (Abu Assaf 1990). El templo de Tell Halaf medía, al parecer, 60 por 50 codos (Werner 1994, 90 s.), con una puerta de 6 pies de ancho y el Templo del Dios de la Tormenta de Alepo en la Edad del Hierro medía 28 × 24 codos, con un acceso de 4 codos de ancho.

En Fenicia apenas se conoce el trazado y la modulación de los monumentos de la Edad del Hierro, aunque el *Ma'abed* de Amrit, que medía 100 por 120 codos (Wagner 1980, 2 s.; Dunand y Saliby, 1985), confirma la tradición de trazados geométricos sencillos, pero monumentos tan significativos como los *Meghaziles* de Amrit carecen de análisis metrológicos (Prados 2008, 106 s.). La arquitectura en Palestina está mejor documentada, aunque rara vez se analizan los trazados, como el del «Edificio de los Pilares» del estrato VIII de Hazor, del siglo IX a. C., que se supone que eran las caballerizas, que mide 30 × 46 codos de *c*. 45 cm con la sencilla proporción 1 × 1,5

(Yadin *et al*. 1958, 11), mientras que proporciones decimales indicarían el altar de 5 codos del santuario de Arad y la medida idéntica del altar que Jahvé mandó construir a Moisés (*Ex*. 27,1).

El Templo de Jerusalén documenta igualmente esta tradición de trazados geométricos sencillos característicos de la arquitectura fenicia, pues la Biblia describe que fue construido por artesanos fenicios: «los obreros de Hiram y los de Biblos labraban la piedra y preparaban la madera y la piedra para construir el templo» (1 *Re*. 5,32). El templo ofrecía un trazado geométrico sencillo con proporciones igualmente simples (Busink 1970), según indican las noticias sobre sus dimensiones, que se describen medidas en codos (1 *Re*. 6,2; 2 *Cro*. 3,3; *Ez*. 41,3), lo que permite deducir su sencillo trazado de proporciones geométricas. El vestíbulo medía 10 codos de largo por 20 de ancho, con una proporción de 1 × 2. El *heikal* o santuario del templo tenía igualmente un trazado sencillo de 4 × 2 × 3 (*1 Re*. 6, 2), pues medía 60 codos de largo, 20 de ancho y 30 de alto, lo que evidencia una base sexagesimal, y el *Sancta Sanctorum* o santuario interior tenía una proporción de 1 × 1 × 1, pues medía 20 codos de ancho, de largo y de alto. También proporciones simples tenía el palacio de Salomón, cuyo salón denominado «Bosque del Líbano» (1 *Re*. 7,2) medía 100 codos de largo, 50 de ancho y 30 de alto y el «Pórtico de las Columnas» medía 50 codos de largo por 30 codos de ancho (1 *Re*. 7,6), lo que indica el uso de una proporción 10 × 5 × 3, aparentemente de base decimal. La misma tradición de trazados evidencia la Tumba de la Hermana del Faraón en Jerusalén (Ussishkin 1993, 43 s.), datada hacia el 700 a. C., y en Fenicia el monumento de *Kabir Hiram*, cerca de Tiro (Morris 1876, 103-111), del siglo VI a. C., tradición que prosiguió en el mundo púnico hasta época romana (Lézine 1962, fig. 6, 15, etc.). La misma tradición se constata el Chipre, pues el primer templo fenicio de Kition, del siglo IX a. C., medía 50 codos de *c*. 44 cm y tenía una proporción de 10 a 1, con pilares centrales separados 10 codos (Petit 2000, 185-186). Estas proporciones simples indican un sistema decimal, usado con frecuencia en Fenicia y Palestina, dada la relación 1/10 entre la longitud del lado menor y los pilares del *debir* y de 5/1 entre dicho lado y la anchura del intercolumnio y del vestíbulo (*id*., 185).

El trazado de Pozo Moro y la arquitectura egipcia

Frente a la escasa información que existe sobre el trazado geométrico en la arquitectura fenicia, destaca por su interés la arquitectura egipcia, que tan poderosamente influyó en la fenicia, por lo que ofrece claves para comprender el trazado de un monumento como el de Pozo Moro.

El arte egipcio, desde las primeras dinastías, se atuvo a un canon de proporciones simples, basado en un concepto ideal de las proporciones humanas, probablemente con un trasfondo religioso y mágico que también inspiraba los trazados arquitectónicos. En consecuencia, la proporción es una de las principales características del trazado de los edificios del antiguo Egipto (Badawy 1965; Rossi 2003), como lo era en todo el Antiguo Oriente, pues la arquitectura es hija de la geometría (Viollet-le-Duc 1863, 395).

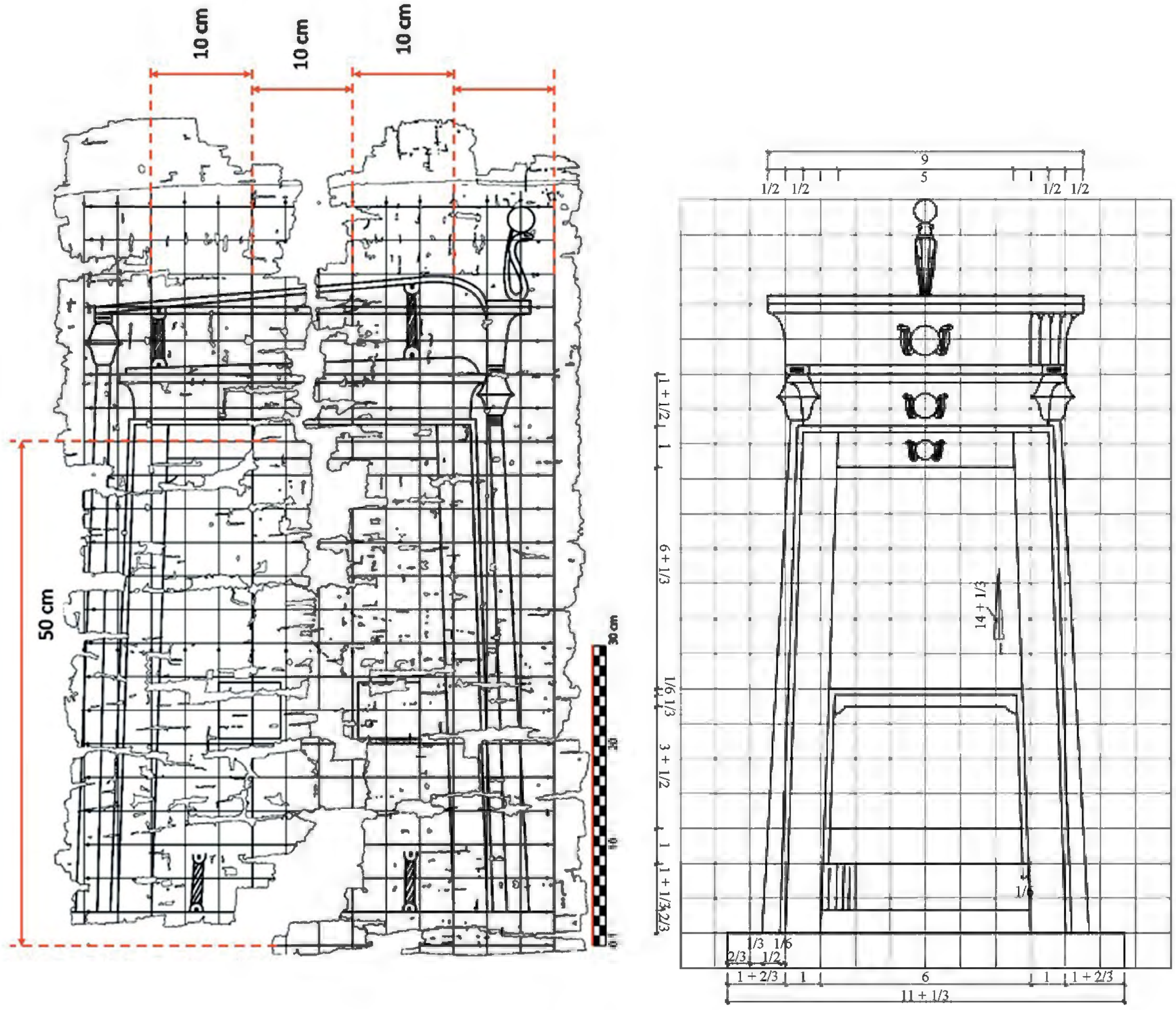
Ya desde el siglo XIX se observó que los monumentos egipcios ofrecen proporciones modulares simples, de 1:2, de 3:5 y similares (Choisy 1899, 52 s.; Marcos González 2022, fig. 10). Estas proporciones proceden de formas geométricas igualmente simples (Choisy 1899, 56), como el triángulo, *sepedet*, en cuyo uso tenían gran práctica (Viollet-le-Duc 1863, 395 s.; Choisy 1899, 53), pero también usaban el cuadrado, *ifed,* pues cuadrados y triángulos conforman los trazados, generalmente de planta sencilla como se evidencia en las tumbas (Raven 2003). Petrie (1892, 6 s.) observó el trazado regulador de la mastaba de Meidum y advirtió que el trazado de las pirámides relacionaba la altura y la base. El sistema de trazado egipcio se basaba en diversos tipos de triángulos, como el 3-4-5, el isósceles y el llamado «triángulo egipcio» (Viollet-le-Duc 1863; Marcos González 2022, fig. 9), también denominado triángulo 8:5 (Choisy 1899; Rossi 2003, 10), aunque también se ha señalado la existencia de proporciones más complejas (*vid. infra*).

Ese trazado geométrico ofrecía medidas y proporciones exactas, pues «toda construcción era concebida númerica, geométrica y espacialmente de acuerdo con un canon», que solo se advierte desde la unidad de medida utilizada, que era el codo real de 52,3 o 52,5 cm (Helck 1980; Arnold 1991, 10 s.), también empleado como canon de proporciones por los artesanos egipcios (Legon 1996). Todo proyecto arquitectónico se componía de módulos basados en esa unidad de medida y ese módulo relacionaba las distintas partes del edificio, probablemente concebido a semejanza de las partes del cuerpo humano. En consecuencia, solo «el análisis de los edificios con su unidad de medida original permite comprender el modelo del trazado» (Marcos González 2022, 108).

Para trazar edificios se usaba desde el Imperio Medio un cuadriculado que facilitaba dibujar el trazado (Arnold 1991, 7 s.; Rossi 2003, 96 s.). Este cuadriculado también lo utilizaban escultores, decoradores de tumbas y arquitectos (Badawy 1965, 21; Rossi 2003, 122) y se ha supuesto que cada cuadrícula equivaldría a un codo (Badawy 1965, 21). Este sistema de trazado modular egipcio ha sido discutido, pues podría haberse empleado un simple sistema de ejes (Rossi 2020, 232), pero lo documentan dibujos arquitectónicos (Arnold 1991, cuadro 1). El Papiro Ghurob (fig. 10.13A-B), considerado de la dinastía XVIII aunque hoy se data en la Baja Época o en el Periodo Grecorromano (Yasuoka 2018, fig. 1), ofrece la fachada de una capilla dibujada en tinta negra sobre un cuadriculado en rojo formado por 22 cuadrados de alto y 14 cuadrados de ancho, que permiten calcular con facilidad las dimensiones proporcionadas de sus elementos arquitectónicos (fig. 10.13B). Estas proporciones muchas veces no son exactas, sino que son fracciones simples de codo, como 1/2, 1/3, 1/4, 2/3, 3/4 (Smith y Stewart 1984; Yasuoka 2016; Clarke y Engelbach 2021, fig. 48; etc.), fracciones semejantes a las que ofrece el trazado de Pozo Moro. También un cuadriculado de 11 × 20 cuadrículas de 10 codos cada una se ha identificado en la planta del Templo Pequeño de Atón en El-Amarna (Kemp y Rose 1991, fig. 4, 6 y 43) y en el trazado del Templo de Hatchepsout en Deir-el-Bahari (Wysocki 1984; *id*. 1986; *id*. 1992; Marcos González 2022, fig. 19), etc.

Este sistema de trazado, basado en un cuadriculado o reticulado previo, parece documentarse indirectamente en Pozo Moro, tanto en su trazado general (fig. 10.14) como en los leones de esquina (*vid. supra*, § 9, fig. 9.11A). También se ha observado en esculturas orientalizantes tartesias de inspiración sirio-fenicia, labradas sobre un diseño geométrico previo con las dimensiones y proporciones que debía tener la escultura, cuadriculado que también se ha supuesto que se utilizó en la arquitectura tardopúnica (Lézine 1961, fig. 6). El Toro de Porcuna fue trazado con un rectángulo reticulado de 12 cuadrados (fig. 9.11B), 3 de alto y 4 de largo (Chapa y Vallejo 2012, 125 s., fig. 5 y 7) y un reticulado similar, al parecer basado en palmos más que en pies, debió emplearse para trazar los leones de Pozo Moro. Este cuadriculado refleja una concepción modular de la figura y, en consecuencia, de todo el monumento (fig. 10.14), dentro del que se insertaba el león (fig. 9.11A). Este esquema reticular sencillo es de origen fenicio, pues se rastrea en otras figuras de plástica hispano-fenicia como la esfinge de Cástulo o el toro tumbado del Cerro del Prado (Jiménez Ávila 2002, lám. 52,148 y 149), pues este trazado geométrico, por su simplicidad, tuvo amplio eco en la escultura tartesia (Almagro-Gorbea y Torres 2010, 372 s.).

En Egipto los trazados de edificios eran simples, pues generalmente eran bocetos pintados sobre *ostraka* de piedra caliza con planos y alzados sin escala (Schneider 2015). El Museo de El Cairo conserva varios *ostraka* arquitectónicos. Uno es un plano de la tumba de Ramsés IX, otro



A B

Figura 10.13. A-B, Alzado cuadriculado de una fachada egipcia en el Papiro Ghurob (Yasuoka 2018, fig. 1).

muestra el alzado de una puerta y otro es un plano que serviría de guía al capataz o jefe de obra, pues en su parte inferior indica en hierático las dimensiones principales del edificio y ofrece un eje central para controlar la simetría y los espacios entre columnas, entre muros y el tamaño de las columnas, todo indicado en el borde con tildes que representan un codo. Otro *ostrakon* de la Dinastía XVIII, procedente de Deir el-Bahari, es el plano de un santuario dentro de un patio, probablemente trazado por el arquitecto o capataz que dirigiría el equipo de constructores (Smith 1938, 232, lám. 75,6).

Tras el trazado previo, los *harpedonaptai* o «estiradores de la cuerda» medían el terreno en el que se iba a construir el edificio con una cuerda con nudos que marcaban los codos, por lo que el primer rito para construir un edificio sagrado, atestiguado desde las primeras dinastías, era tensar las cuerdas para trazar los cimientos (Schneider 2015, 98 s.). Con estas cuerdas, divididas por nudos en 12 intervalos (3+4+5 = 12), los *harpedonaptai* trazaban ángulos rectos por medio del triángulo 3-4-5 (Badawy 1965; Rossi 2003, 157, 185, fig. 84 y 28).

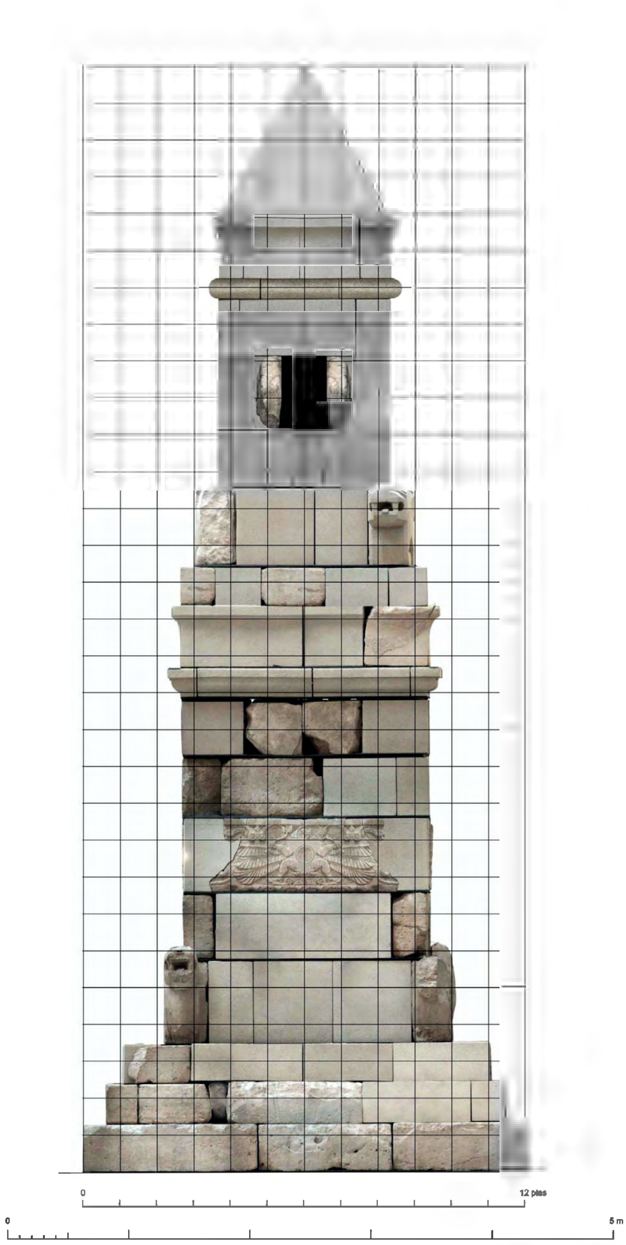


Figura 10.14. Trazado cuadriculado del monumento de Pozo Moro basado en la unidad de medida (A. Almagro).

La larga tradición de trazar pirámides en la arquitectura egipcia tiene especial interés para comprender el trazado de la cubierta del monumento de Pozo Moro (*vid. supra*), que probablemente tendría forma de *pyramidion* (Rammant-Peeters 1983). Se conocen papiros con diagramas esquemáticos de pirámides, cuyos ángulos suelen aproximarse a los 53°, aunque los diagramas ofrecen triángulos isósceles de hasta 60° (De Young 2009, 332 s., fig. 2) y el papiro matemático de El-Rhind o del escriba Ahmosé, fechado *c*. 1650 a. C., calcula en uno de los problemas que la inclinación de la cara de una pirámide es un ángulo de 54,25° (Chace *et al*. 2012), frente al *seked* de un triángulo equilátero, que es de 60°, y el de un triángulo cuya base es igual a su altura es de 63,30° (Rossi 2003, 208 s., fig. 95). Los egipcios calculaban la altura de una pirámide a partir de la longitud de la base, para lo que tenían una unidad de medida, denominada *sqd, seked* o *seqed*, usada para medir la inclinación de las caras triangulares de una pirámide (Arnold 1991, 10 s., fig. 1.8; Chace *et al*. 2012, lám. 79). Al trazar el tamaño y la forma de una pirámide se calculaba la longitud de los lados de su base cuadrada y la pendiente de sus caras triangulares, cuya inclinación se medía en *seqed*. El *seqed* era una medida esencial en la arquitectura egipcia, pues indicaba la pendiente o inclinación del lado del triángulo que forma la pirámide. El *seqed* es la medida del ángulo θ, que en trigonometría equivale a la cotangente del ángulo que forma la base de la pirámide con una de sus caras (Nickel 2009; Waziry 2018; *id*. 2021). Esta unidad se calculaba al medir en palmos el desplazamiento lateral desde un codo real que servía como eje vertical (Gay y Shute 1990b). En la geometría actual, el *seqed* se determina con un triángulo rectángulo cuyo lado vertical representa la altura de la pirámide y el lado horizontal la mitad de la base de la misma (Waziry 2018).

La inclinación de una pirámide en Egipto se fijaría en el trazado o diseño inicial por medio del ángulo tangente (Waziry 2021, 213). Esa inclinación puede variar desde un *seqed* de 7+2/3 de palmo (1 codo + 2/3 de palmo), que corresponde a una inclinación de *c*. 42°30′, a un *seqed* de 2 palmos, que supone una inclinación de *c*. 74° (Rossi 2003, 213; Furlong 2013). En este amplio rango de inclinaciones destaca el empleo del *seqed* 5.25, equivalente a 53.13°, que corresponde al triángulo 3:4:5, y del *seqed* 5.5, equivalente a 51.84°, relacionado con la circunferencia, ambos de significado simbólico y religioso, tan importante en el diseño de una pirámide. El trazado de las pirámides en el Imperio Antiguo y Medio respondía a modelos geométricos generados por triángulos rectángulos, que pudieron servir de guías durante la construcción y, tras algunos casos basados en un *seked* de 2/3 de codo, el *seked* de 1/2 codo pasó a ser el modelo de la mayoría de las pirámides secundarias hasta finales del Imperio Medio, cuyas inclinaciones oscilan entre 51° y 53°, pero, a partir de la V Dinastía, estos triángulos se hicieron más empinados y alcanzan su máximo en las pirámides de Nubia, cuya inclinación oscila entre 60° y 69° en Nuri y entre 67° y 74° en Barkal y Meroe (Dunham 1950; *id*. 1963).

Aunque los trazados de la arquitectura egipcia, como se ha indicado, son en general sencillos, también se ha señalado la existencia de la «proporción áurea» (Badawy 1965, 23 s.), pues la planta de numerosos templos egipcios ofrecería una proporción 1:1.6, basada en un triángulo isósceles 5:8, en ocasiones denominado «triángulo egipcio» (*id*., 19-40). Sin embargo, se discute el uso del número áureo y de las proporciones φ y π en la arquitectura egipcia (Rossi 2003, 60 s.), aunque algunos autores han señalado que la evidencia empírica documenta dimensiones con la proporción áurea y la proporción π. Estos conceptos quizás se usaran intencionadamente en la Gran Pirámide de Keops, cuyo diseño se pudo inspirar en los cánones egipcios de la proporción de la figura humana de la IV Dinastía (Bartlett 2014). También se ha demostrado que las tres grandes pirámides de Giza se situaron en un plano geométrico de gran sofisticación, alineadas con precisión respecto a los cuatro puntos cardinales con una configuración que indica un diseño geométrico perfectamente calculado que queda incluido en un rectángulo cuyo lado norte-sur ofrece el valor exacto de $1000\sqrt{3}$ y cuyo lado este-oeste tiene un valor de $1000\sqrt{2}$ (Legon 1979; *id*. 1991; Nickel 2009). También se ha constatado que la base de la Gran Pirámide mide 370 codos para ajustarse a las proporciones de un triángulo 3-4-5, que daría una altura teórica de $246+\frac{2}{3}$ codos o 370 pies (Waziry 2021, fig. 3), mientras que la proporción π teórica supone que la altura de la Gran Pirámide es igual al radio de la circunferencia del perímetro de la base de la pirámide, $4\times\text{base}\div 2\pi$ ($\pi = 3.14159\ldots$), dimensión de la base actualmente calculada en 230,329 m, cuyo perímetro de 921,316 m, dividido por 2π (= 6,2857…), da una altura de 146,5733 m ($= 4\times 440 =$ 1,760 codos) (Legon 1996).

Estos estudios sobre la arquitectura egipcia contribuyen a analizar el trazado del monumento de Pozo Moro. La unidad de medida, el trazado previo, probablemente reticulado, y el uso de proporciones y de fracciones sencillas para dividir las unidades de medida, como 1/2, 1/3, 1/4, 2/3 y 3/4, pudieran proceder de Egipto a través de la arquitectura fenicia, aunque estos conocimientos técnicos estarían generalizados por Oriente. Sin embargo, la idea de monumento funerario visible, las molduras de gola y el posible *pyramidion* o remate apiramidado de la cumbre del edificio confirman el influjo de la arquitectura egipcia en la arquitectura fenicia, como también procede de la arquitectura egipcia la técnica de estereotomía y la forma de unir los sillares por medio de grapas originaria de la carpintería, recursos todos ellos utilizados en Pozo Moro.

La arquitectura egipcia tendía, como se ha señalado, a trazados sencillos, hecho extensible a la arquitectura fenicia, como se constata en Pozo Moro, aunque los grandes monumentos egipcios podían ofrecer mayor complejidad. Se asume que la construcción de templos y palacios se atendría a un proyecto previo, realizado por un especialista que sabían planificar y construir edificios (Arnold 1991, 16 s.; Abou *et al*. 2021), aunque en la realización de la obra podrían surgir variaciones que resolvería el equipo de obreros con su capataz, incluidos posibles cambios en las dimensiones y en los elementos arquitectónicos (Rossi 2020, 235 s.). En consecuencia, el monumento de Pozo Moro puede considerarse resultado de un trazado teórico inicial que se adaptaría al desarrollo de la construcción, como ocurría en Egipto y como era habitual en equipos tradicionales de canteros especializados.

10.7. Pozo Moro: una unidad de medida y un sistema de trazado oriental

La principal conclusión del análisis de la metrología y del trazado del monumento de Pozo Moro es que se construyó de acuerdo con una unidad de medida y con un trazado de tradición oriental, que evidencia la presencia de artesanos especializados, capaces de construir un edificio siguiendo una planificación previa con un sistema métrico, con un trazado y con fórmulas arquitectónicas que suponen un profundo conocimiento de la arquitectura fenicia. Esta arquitectura, en su aparente simplicidad, era más sofisticada y compleja de lo que se suele suponer y supuso una importante aportación al desarrollo la arquitectura orientalizante en el Mediterráneo.

El análisis metrológico del monumento de Pozo Moro ha constatado la triple hipótesis planteada de partida: estaba construido con una unidad de medida y de acuerdo con un trazado geométrico modular, que se han podido deducir de los restos conservados, a pesar de la falta de datos seguros para el cuerpo superior y la coronación del monumento.

El análisis de los restos conservados ha precisado que la unidad de medida usada era un pie de 30,41±0,20 cm. El análisis de cada una de las hiladas de sillares y de conjunto revela el alzado originario y precisa el sistema de trazado del edificio, basado en un esquema simple: el monumento turriforme, desde la base a la gola que remata su cuerpo inferior, queda enmarcado en un simple rectángulo de proporción 4×5 que mide 12×15 pies. El trazado del cuerpo superior y de la coronación solo se pueden conocer a nivel de hipótesis, pero las medidas teóricas deducidas ofrecen una proporción simple y rítmica de 5×4×3 (5, base escalonada y cuerpo inferior; 4, cuerpo superior; 3, coronación), proporción que, por su lógica, debe considerarse aceptable.

El alzado teórico y la precisa unidad de medida obtenidos en el análisis metrológico confirman y rectifican interpretaciones precedentes, como la ubicación del friso de relieves, que ocuparía el centro del alzado turriforme del edificio y no iría sobre la hilada de leones, como se había supuesto. También precisan detalles antes no observados, lo que aporta seguridad a la reconstrucción de los elementos conservados y permite suplir los desaparecidos, siempre a partir del contraste del trazado teórico obtenido con los restos conservados del edificio.

En síntesis, el análisis de la metrología y del trazado del monumento de Pozo Moro prueba que su trazado seguía técnicas de tradición oriental, como confirman su estilo y su iconografía. Los datos analizados también evidencian que fue construido por artesanos especializados, capaces de realizar un edificio siguiendo un trazado previo de acuerdo con un sistema métrico y con fórmulas arquitectónicas que suponen un profundo conocimiento de la arquitectura fenicia. Es la aportación de Pozo Moro a la arquitectura fenicia y orientalizante del Mediterráneo Occidental.

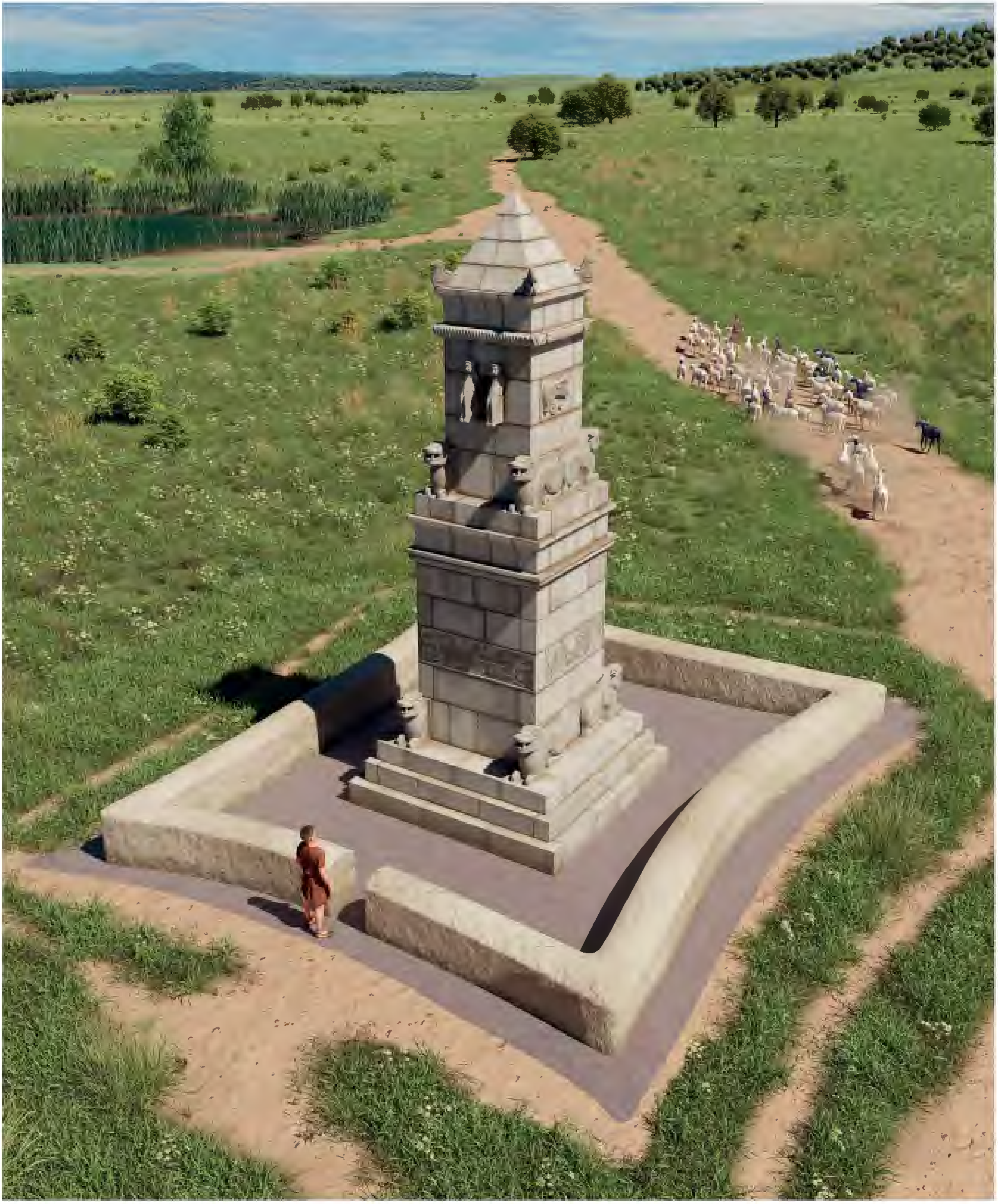


Figura 10.15. Infografía del monumento de Pozo Moro (según J. Quesada).

11. EL PROCESO DE CONSTRUCCIÓN

11.A. Procedencia y obtención de la piedra de los sillares[53]

M. Almagro-Gorbea, J. Martínez-Martínez, J. F. Mediato Arribas,
M. A. Rodríguez Pascua y M. A. Perucha Atienza

El monumento de Pozo Moro se construyó hacia el 500 a. C. con sillares de arenisca (*vid*. *supra*, § 5 y 9.3). Algunos autores, a juzgar por su estilo, han planteado que sus sillares y relieves debieron ser labradas en el siglo VII u VIII a. C. (Blánquez 1983; Blech 1997) y que habrían sido reutilizados siglos después en la actual construcción a fines del siglo VI a. C. (Blánquez 1983, 35; Bendala y Blánquez 1987, 17; Abad y Bendala 1989, 72). Es una hipótesis que parece muy improbable. Al margen de esta hipótesis, es importante conocer la procedencia de la piedra utilizada en el monumento, ya que documenta las técnicas constructivas y permite resolver las dudas sobre su supuesta reutilización. El análisis de la piedra del monumento de Pozo Moro y la localización de la cantera se añade a otros estudios similares en estos últimos años sobre las canteras de las esculturas y construcciones monumentales ibéricas, como las de la Dama de Elche (Gagnaison *et al*. 2007; Moratalla *et al*. 2014; Rouillard *et al*. 2020), los Capuchinos, en Caudete (Martínez Mira *et al*. 2015) y otros monumentos ibéricos (Chapa *et al*. 2016).

Geológicamente, Pozo Moro se enmarca en la transición entre el extremo oriental de la zona Prebética y la terminación sur de la Cordillera Ibérica. En este contexto destacan, desde el punto de vista constructivo del monumento, los afloramientos miocenos (fig. 2.9). Estas formaciones miocenas ofrecen dos unidades discordantes entre sí sobre terrenos Mesozoicos (Longares Alonso *et al*. 1981; *iid*. 2004; Martínez-Martínez *et al*. 2023, e.p.). La primera unidad son margas y calcarenitas cementadas con calcita (biomicritas arenosas) con clara influencia marina (briozoos, moluscos y equinodermos), depositadas discordantemente sobre materiales mesozoicos. La segunda unidad, superpuesta, ofrece calizas y margocalizas (biomicritas lacustres) que localmente presentan cristales e intercalaciones de yesos y arcillas yesíferas, frecuentemente disueltos y reemplazados por calcita y sílice, asociada a ostrácodos, gasterópodos y ocasionalmente caráceas.

En las proximidades del yacimiento de Pozo Moro se han localizado varios afloramientos miocenos con secuencias estratigráficas de hasta 11,4 metros de potencia. Dos de ellos se hallan

---

[53] Este apartado constituye una síntesis del trabajo de J. Martínez-Martínez, J. F. Mediato Arribas, M. A. Rodríguez-Pascua, M. A. Perucha Atienza y M. Almagro-Gorbea, «Estudio lito-estratigráfico de las secuencias miocenas del entorno de Pétrola-Pozo Cañada y análisis de su compatibilidad como posible área de procedencia de la piedra del monumento de Pozo Moro». *Al-Basit* (en prensa). Agradecemos a J. Martínez-Martínez su eficaz colaboración en este trabajo y al *Instituto de Estudios Albacetenses Don Juan Manuel* la ayuda económica para realizarlo.

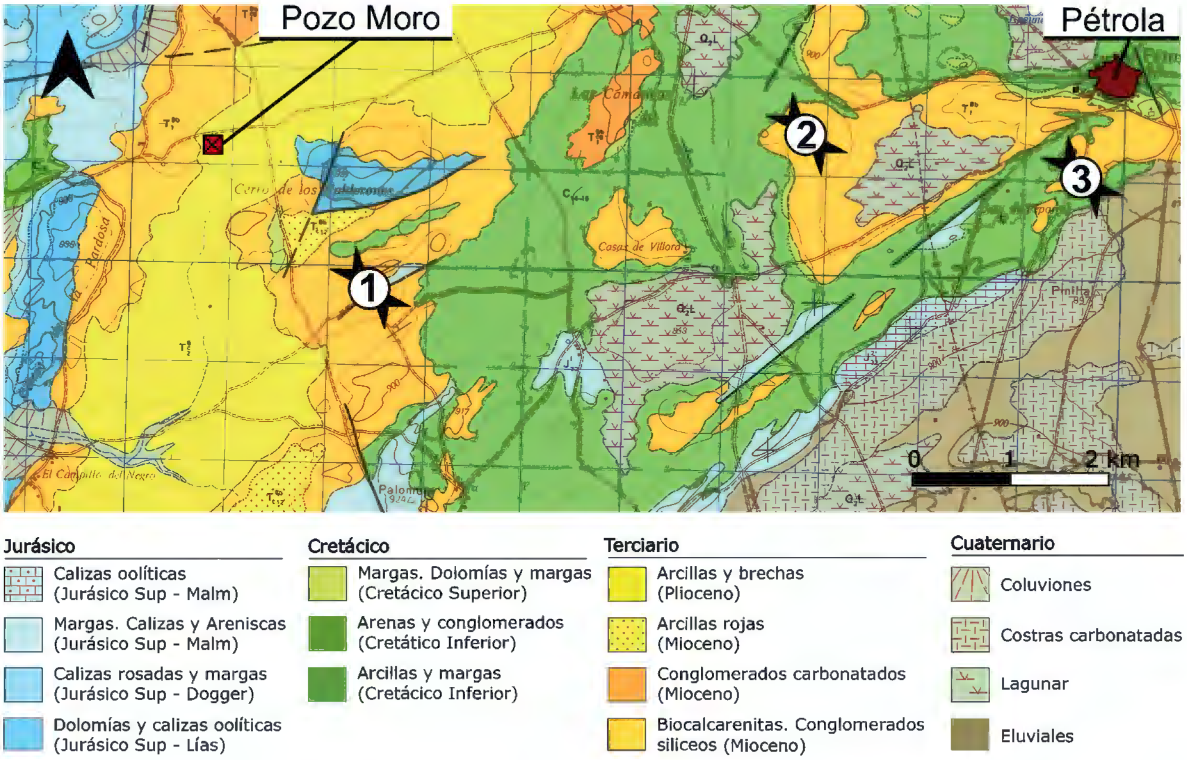

Pozo Moro
Pétrola
1
2
3
0 1 2 km
Jurásico
Calizas oolíticas (Jurásico Sup - Malm)
Margas. Calizas y Areniscas (Jurásico Sup - Malm)
Calizas rosadas y margas (Jurásico Sup - Dogger)
Dolomías y calizas oolíticas (Jurásico Sup - Lías)
Cretácico
Margas. Dolomías y margas (Cretácico Superior)
Arenas y conglomerados (Cretático Inferior)
Arcillas y margas (Cretácico Inferior)
Terciario
Arcillas y brechas (Plioceno)
Arcillas rojas (Mioceno)
Conglomerados carbonatados (Mioceno)
Biocalcarenitas. Conglomerados silíceos (Mioceno)
Cuaternario
Coluviones
Costras carbonatadas
Lagunar
Eluviales

Figura 11.1. Situación de las posibles canteras de la piedra utilizada en el monumento de Pozo Moro: 1, Cerro de Los Calderones y 2, Cola de Caballo, Chinchilla de Montearagón; 3, Las Eras, Pétrola (Martínez-Martínez *et al*. 2023, e.p.).

en el término municipal de Chinchilla de Montearagón, en los relieves denominados Cola de Caballo y la zona meridional del Cerro de los Calderones, y un tercero es el Cerro de las Eras, en el término de Pétrola (fig. 11.1). Dos de estos afloramientos del entorno de Pozo Moro muestran signos de explotación tradicional, la cantera *Calderones* y la cantera de Las Eras en Pétrola o *Pétrola-I* (Martínez-Martínez *et al*. 2023, e.p.). En ambos casos, la roca explotada es compatible, en términos generales, con el litotipo identificado en el monumento de Pozo Moro.

Para estos análisis se han estudiado tres fragmentos de sillares del monumento de Pozo Moro recogidos en el yacimiento en el año 2014 y otro fragmento de sillar todavía conservado en el propio yacimiento. También se han realizado medidas directas sobre los sillares del monumento reconstruido en el Museo Arqueológico Nacional mediante técnicas no destructivas[54]. Las técnicas empleadas para la caracterización petrológica, geoquímica y mineralógica combinan tanto técnicas destructivas estándar como técnicas no destructivas, y se han aplicado tanto en los sillares recuperados del yacimiento y en los sillares del monumento como en los niveles estratigráficos de interés de los afloramientos miocenos estudiados. Dichas técnicas son: microscopía óptica petrográfica, microscopio digital portátil, radiometría, susceptibilidad magnética y analizador portátil de fluorescencia de rayos X. Además, sobre las muestras de fragmentos informes de sillares del monumento proporcionadas por M. Almagro-Gorbea, se ha realizado difracción de rayos X, fluorescencia de rayos X y espectroscopía de emisión óptica con plasma inductivamente acoplado. Las fotomicrografías obtenidas con microscopio óptico petrográfico de las muestras de los sillares del monumento de Pozo Moro (fig. 11.2) se han comparado con fotomicrografías representativas de la textura petrográfica de la serie estratigráfica de las canteras de Los Calderones y de Las Eras (fig. 11.3).

---

[54] Se agradece a la Dirección del Museo Arqueológico Nacional las facilidades dadas para analizar la piedra de los sillares del monumento de Pozo Moro.

Los trabajos de campo han permitido caracterizar la serie estratigráfica sobre la que se abren dichas canteras (fig. 11.4). Se trata de una sucesión de niveles decimétricos-métricos (potencia máxima reconocida: 2,3 m) en los que se alternan areniscas y calcarenitas. Las características petrológicas de los niveles más representativos han permitido identificar la cantera más compatible con las rocas del monumento (Martínez-Martínez *et al*. 2023, e.p.). Las características discriminantes de este estudio comparativo han sido:

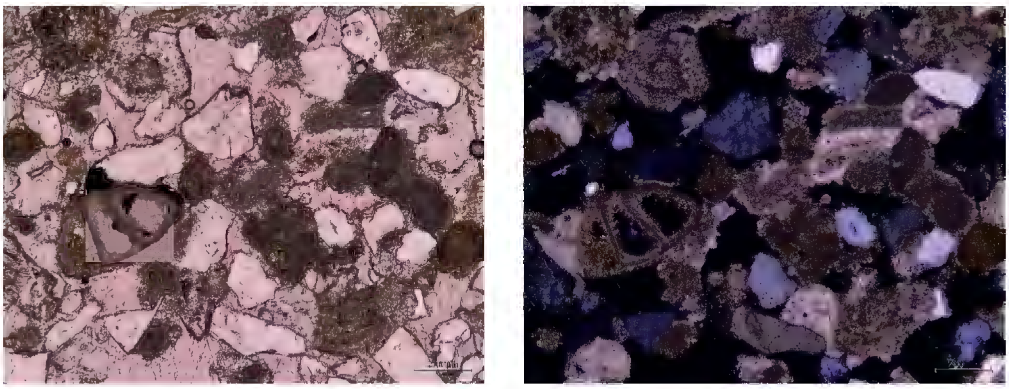
a) El tipo y tamaño de componente detrítico
b) La tipología de bioclastos
c) El grado de desarrollo y tipología de componente ortoquímico (matriz/cemento)
d) En menor medida: (i) el contenido relativo de componentes detríticos y bioclastos; y (ii) La angulosidad del componente detrítico.

De acuerdo a este criterio petrológico, la cantera más compatible con los sillares analizados del monumento de Pozo Moro parece ser la cantera de Las Eras, situada al suroeste de Pétrola. El área extractiva *Pétrola-I* muestra claros vestigios de trabajo de cantería preindustrial con varios pequeños frentes escalonados en los que se reconocen cajas de cuña alineadas, marcas de pico y rozas, que están orientados por el sistema de fracturación natural del macizo rocoso para optimizar la extracción de piedra (fig. 11.5). La compatibilidad petrológica entre las muestras de *Pétrola-I* y Pozo Moro se establece de acuerdo con: (a) la alta homogeneidad en el tamaño de la fracción detritica; (b) la ausencia de componentes detríticos formados por fragmentos de roca; (c) la ausencia de matriz y desarrollo de fases poco desarrolladas de cemento circungranular; y (d) el contenido relativo de componentes detríticos predominantemente inferior al 50% de la muestra.

Estos resultados también quedan avalados por las medidas realizadas con equipos no destructivos tanto en el propio monumento de Pozo Moro como en las secuencias estratigráficas de los afloramientos geológicos, aunque los resultados obtenidos con estas técnicas (susceptibilidad magnética, radiometría y microscopía digital) no son tan concluyentes como los parámetros petrográficos indicados en el punto anterior.

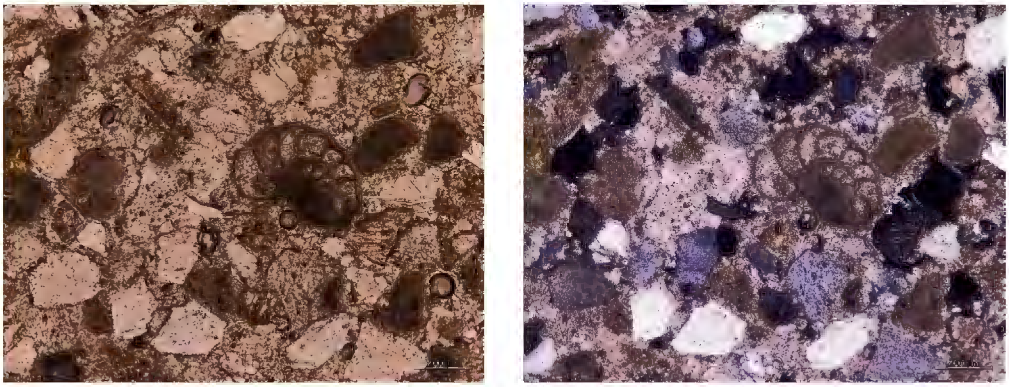
Respecto al contenido bioclástico de las muestras estudiadas, resulta desconcertante la ausencia de foraminíferos plantónicos en las muestras estudiadas de los sillares del monumento de Pozo Moro, puesto que la presencia de estos microfósiles es característica de algunos niveles del afloramiento de la cantera de Las Eras o *Pétrola-I* (cantera considerada como compatible con los bloques del monumento). Esta singular ausencia puede ser debida a alguna de las siguientes posibilidades:

a) Los sillares estudiados corresponden a bloques extraídos de los niveles estratigráficos donde no se han identificado foraminíferos plantónicos, no descartando la posibilidad de que otros sillares del monumento sí puedan contener foraminíferos plantónicos.
b) Existió una explotación selectiva de los niveles más competentes y homogéneos del afloramiento (niveles B y D de la serie Las Eras, por ejemplo), que son en los que no se han reconocido foraminíferos plantónicos.



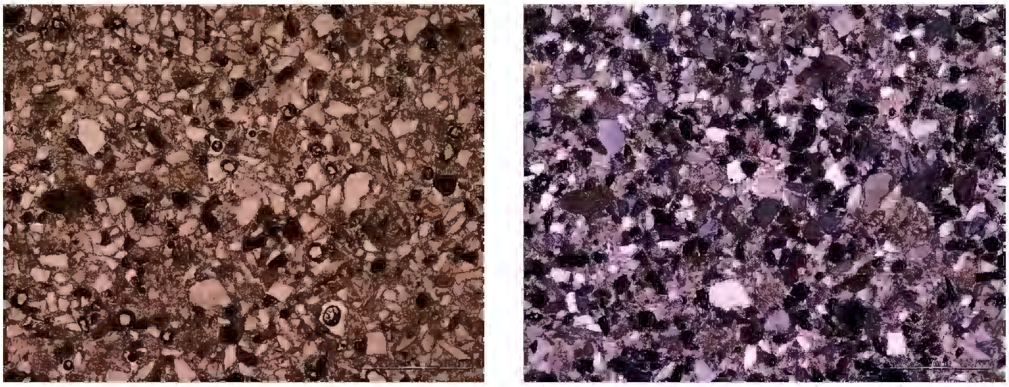
1a 1b

Aspecto representativo de una muestra de sillar del monumento de Pozo Moro. Se reconocen frecuentes foraminíferos (bentónicos en esta imagen) y un elevado contenido en componentes detríticos (cuarzo monocristalino) con morfología subangulosa.



2a 2b

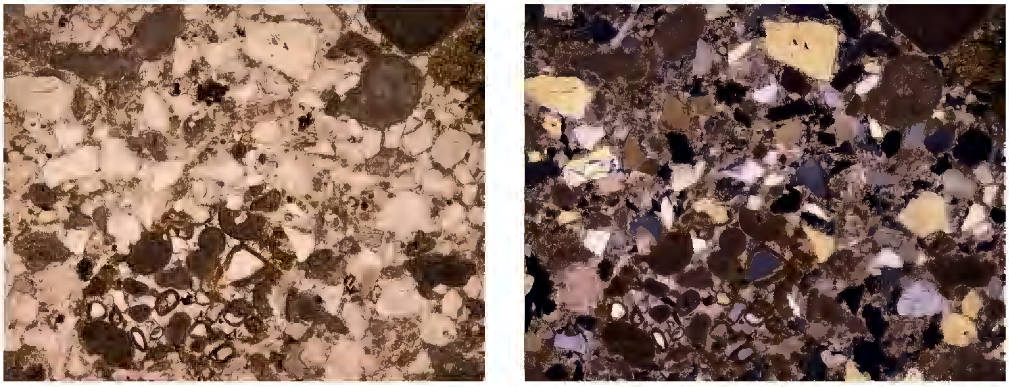
Vista representativa de los sillares del monumento de Pozo Moro con abundantes bioclastos (destacan los foraminíferos bentónicos) y cuarzo subangular monocristalino.



3a 3b

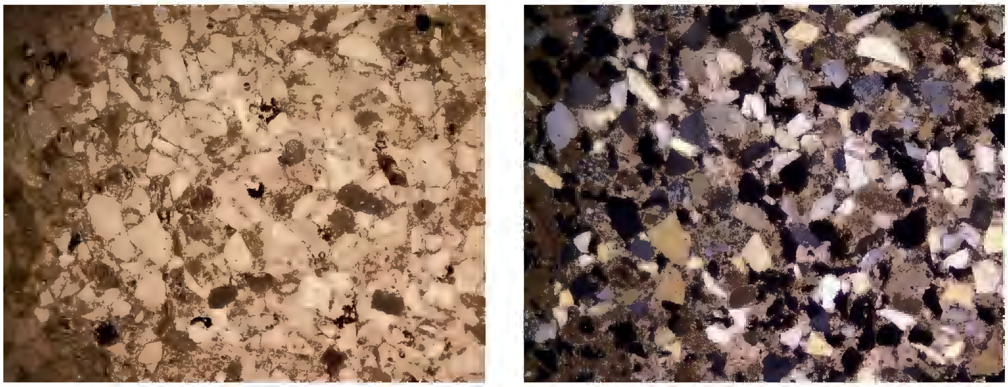
Muestra de sillares del Monumento de Pozo Moro, donde se observa la alta homogeneidad textural de la roca (homogeneidad en el tamaño, distribución, composición de la fracción detrítica).

Fig. 11.2. Fotomicrografías de sillares del monumento de Pozo Moro obtenidas con microscopio óptico petrográfico con nícoles paralelos (izquierda) y nícoles cruzados (derecha) (fotos: Instituto Geográfico Nacional de España).



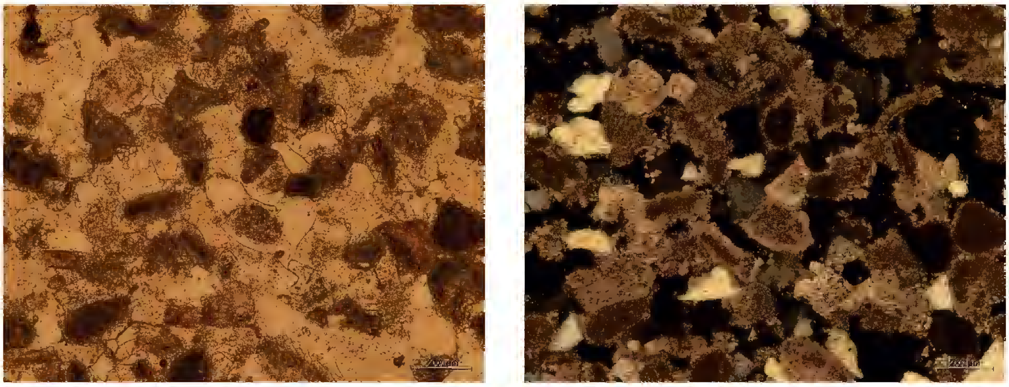
1a 1b

Aspecto general de la textura petrográfica del nivel 1D de la serie estratigráfica de la cantera Calderones (ancho de la imagen: 1.4 mm). Se observa un fragmento de roca, abundante cuarzo subanguloso y foraminíferos bentónicos.



2a 2b

Aspecto general del nivel 1C de la serie estratigráfica de la cantera Calderones (ancho de la imagen: 1.4 mm). Se observa una alta homogeneidad textural con abundante fracción detrítica formada por granos de cuarzo mono y policristalino.



3a 3b

Aspecto del nivel 1D de la serie estratigráfica de la cantera de Las Eras (Pétrola).

Fig. 11.3. Fotomicrografías de muestras de la cantera Los Calderones (1a–b y 2a-b) y de la cantera de Las Eras (3a–b) obtenidas con microscopio óptico petrográfico con nícoles paralelos (izquierda) y nícoles cruzados (derecha) (fotos: Instituto Geográfico Nacional de España).

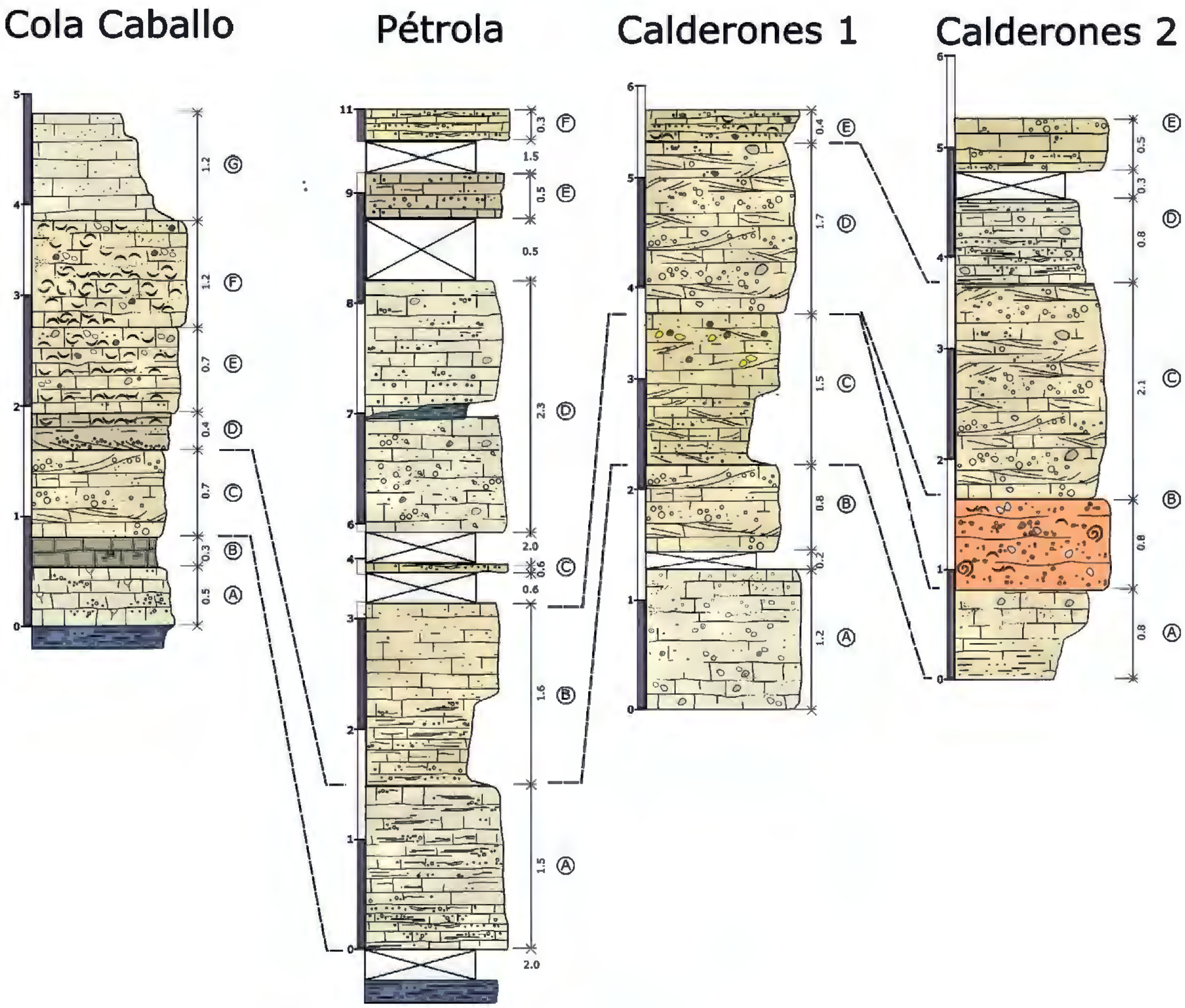


Figura 11.4. Correlación estratigráfica entre las diferentes columnas estudiadas en el entorno de Pozo Moro (Martínez-Martínez *et al*. 2023, e.p.).

c) La cantera de donde se obtuvieron los bloques del monumento de Pozo Moro no corresponde a ninguna de las canteras identificadas. Existe la posibilidad de que el uso actual del suelo como campos de cultivo, áreas reforestadas, etc., han podido eliminar algún otro afloramiento más próximo a Pozo Moro, con facies petrológicas similares a las de la cantera de Las Eras, pero del que actualmente no se conservan rasgos reconocibles.

Además de la cantera de Las Eras o *Pétrola-I*, únicamente un tramo de la serie estratigráfica de la cantera de Los Calderones (nivel 1C) muestra elevada compatibilidad petrológica con las muestras de los sillares de Pozo Moro (fig. 11.4). Dada la compatibilidad petrológica, también debe considerarse este afloramiento como potencial área de procedencia de la piedra de los sillares, hipótesis que apoyaría la proximidad de este afloramiento al lugar donde se levantó el monumento de Pozo Moro (fig. 11.6). Si se considera válida esta hipótesis, supondría una explotación extraordinariamente selectiva de materiales, ya que únicamente se explotaría un nivel de 1,5 m de espesor, dentro de una serie de más de 5 m de desarrollo. Esta zona extractiva ofrece cuatro sectores abiertos en

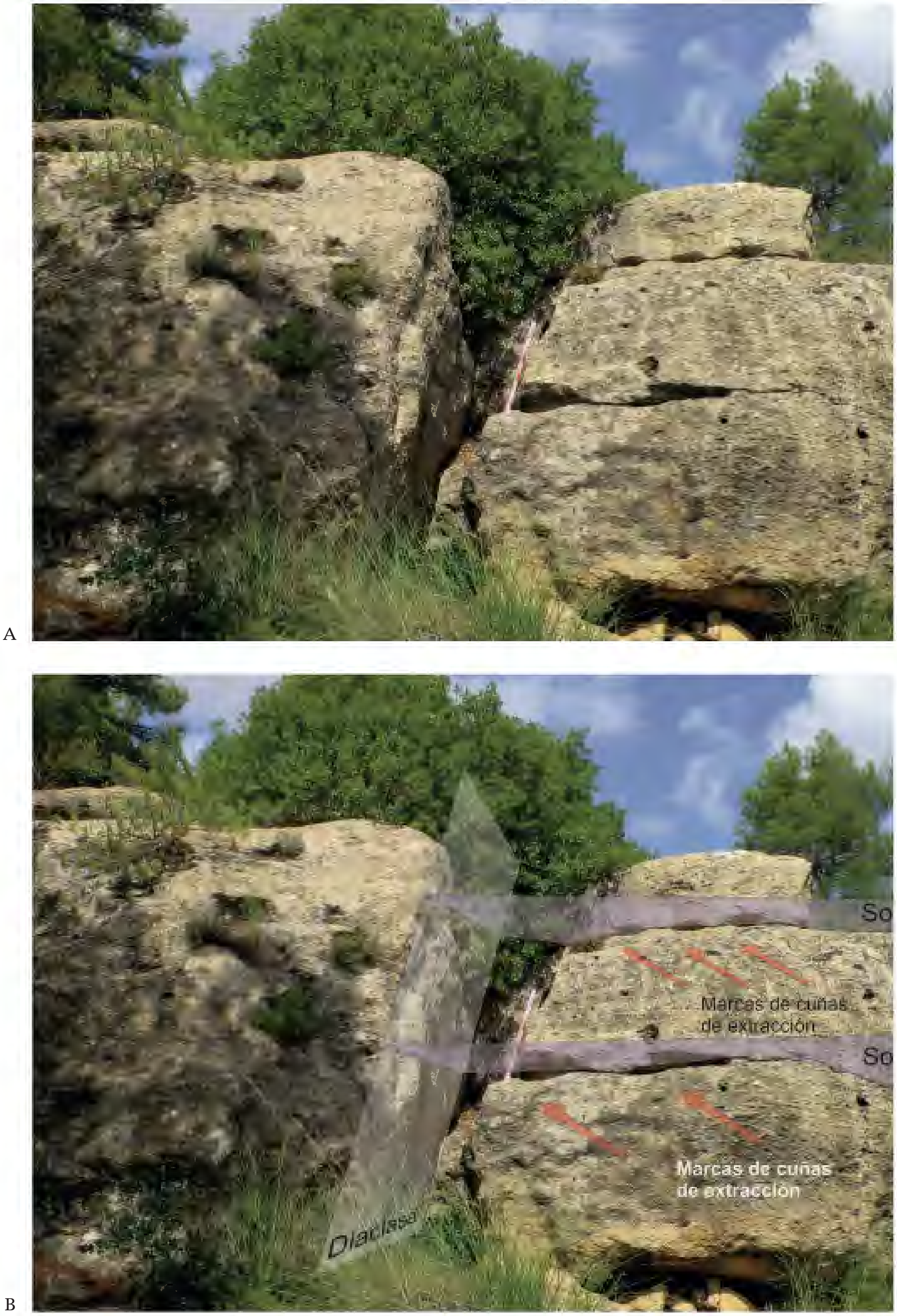

A
So
Marcas de cuñas de extracción
So
Marcas de cuñas de extracción
Diaclasa
B

Figura 11.5. Zona de extracción de bloques para sillares en el Sector 4 del afloramiento de *Pétrola-I*. Solo los planos de diaclasas N070°E son aprovechables como discontinuidades naturales, forzando la rotura de las rocas por los planos de estratificación (So) mediante cuñas de extracción (Martínez-Martínez *et al*. 2023, e.p.).

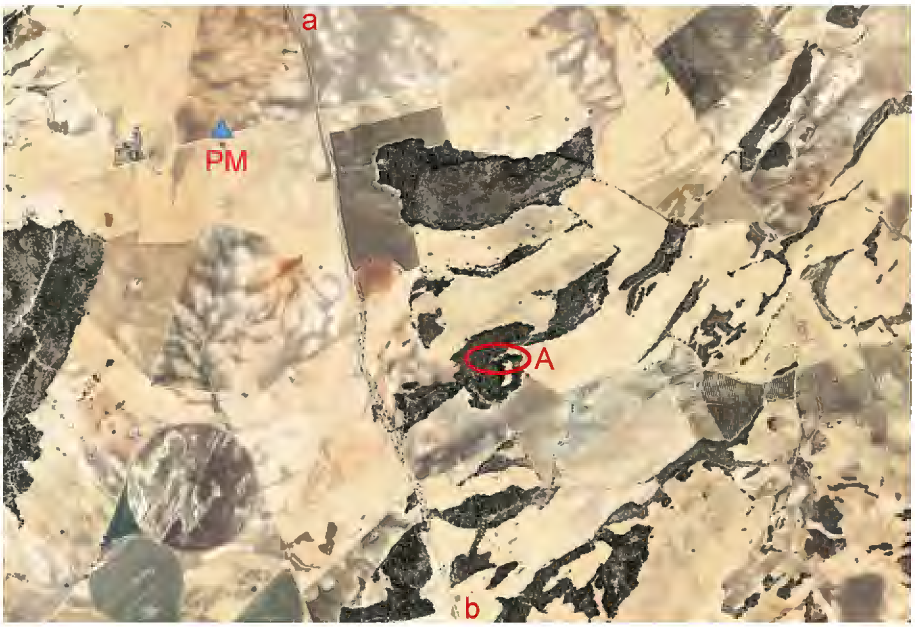


Figura 11.6. Situación de la cantera del Cerro de los Calderones (A) respecto al monumento de Pozo Moro (PM). a-b, Vereda Real de Cuenca a Cartagena (foto: IGN 2006).

un afloramiento orientado de este a oeste al sur del *Cerro de los Calderones* (fig. 11.7), con niveles estratigráficos de 1 a 2 m de potencia, con diaclasas subverticales que definen bloques naturales de hasta 2 m de lado con planos perpendiculares a las diaclasas naturales de los que se pueden obtener bloques de diferentes tamaños (fig. 11.8), lo que permitía un aprovechamiento óptimo en una explotación preindustrial de la cantera para rentabilizar el esfuerzo. En estas canteras se aprovechaban los planos de estratificación casi horizontal y el trabajo se completaba con cortes de los que todavía se observan caras extractivas y marcas de cuñas de extracción. Además, en las canteras de Los Calderones aparecen reutilizados restos de toscos bloques de piedra desechados para hacer muretes de encerraderos de ganado.

Estos testimonios permiten suponer que de estas canteras pudieran proceder los sillares del monumento de Pozo Moro, a lo que se añade su mayor proximidad al yacimiento. Las canteras del *Cerro de los Calderones* se sitúan a unos 800 m al oeste del cruce del antiguo camino que de este a oeste iba de las Casas de Villora al Campillo del Negro y que cruzaba la Vereda Real de Cuenca a Cartagena. Desde este cruce hay 2000 m hasta el cruce con la actual carretera de Horna a Pozo Cañada, que sigue el trazado de un ramal de la antigua *Via Heraclea*, junto a la cual se sitúa el yacimiento de Pozo Moro a unos 700 m hacia el oeste (fig. 11.6). En consecuencia, esta cantera dista unos 3,5 km del lugar en que se levantó el monumento.

Otro aspecto importante es que todos los sillares del monumento de Pozo Moro muestran características muy similares entre sí, por lo que no ha sido posible reconocer diferencias significativas entre los rasgos petrológicos de los sillares lisos y los utilizados para esculpir los relieves, los leones de esquina y las restantes figuras labradas. En general, puede reconocerse, quizás, una mayor homogeneidad en la textura (tamaño y contenido relativo de componentes detríticos) en las piezas talladas y labradas y no se observan grandes bioclastos, que sí son reconocibles puntualmente en sillares lisos del monumento. Esto podría apuntar a que las piezas labradas provienen de la misma cantera que el resto de piezas del monumento, pero existió una selección de los bloques más homogéneos para las piezas que debían ser esculpidas. Sin embargo, las malas condiciones de observación de los bloques en el monumento y la imposibilidad de toma de muestras para realizar ensayos destructivos han dificultado la caracterización petrológica de la roca y la obtención de resultados más conclusivos.

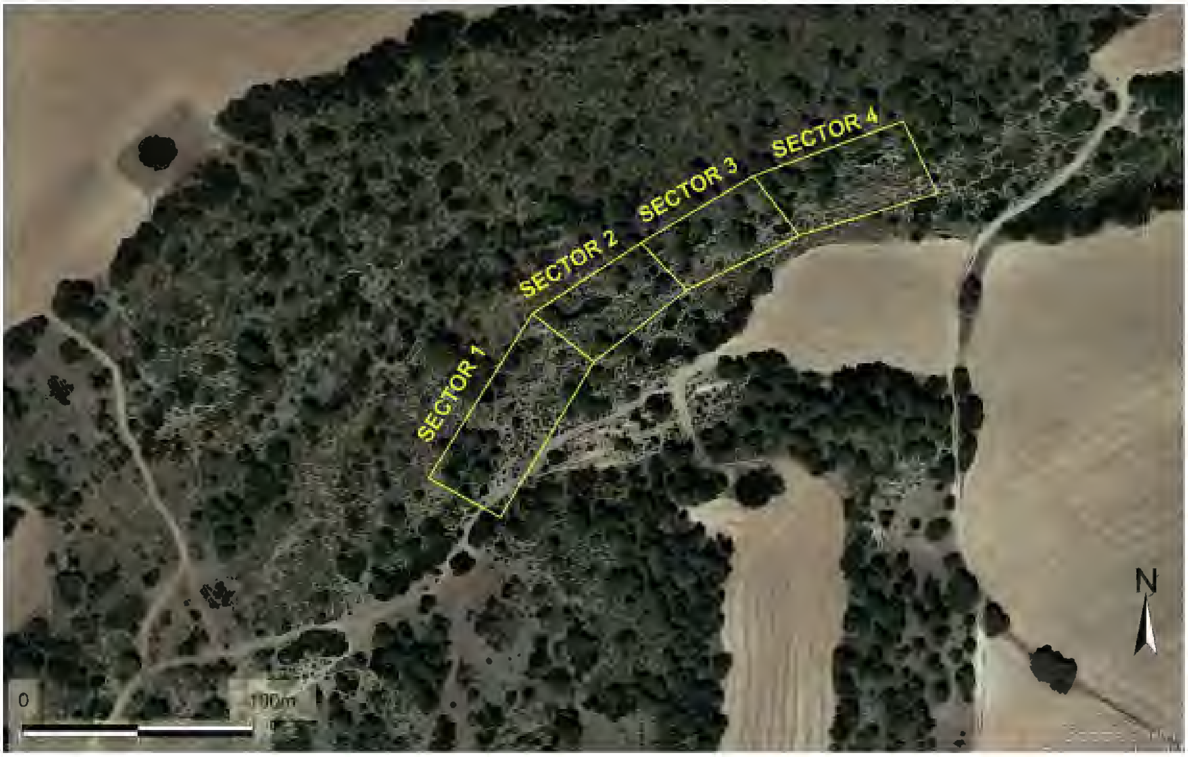


Figura 11.7. Zonas de extracción de la cantera del Cerro de los Calderones (foto: IGN 2006).

El análisis litológico de la piedra arenisca utilizada en el monumento de Pozo Moro y el estudio local de las posibles canteras utilizadas se puede sintetizar en las siguientes conclusiones:

- La piedra arenisca utilizada para labrar los sillares de Pozo Moro procede de una cantera local, como evidencian los análisis realizados.
- La cantera del Cerro de los Calderones resulta ser la más próxima al yacimiento, pero solamente tiene un nivel de 1,5 m con características compatibles a las de los sillares de Pozo Moro, pues el resto son claramente incompatibles. Si esta fuera la cantera utilizada para el monumento, se habría realizado una explotación extraordinariamente selectiva de las capas aflorantes.
- La cantera de Las Eras o de *Pétrola-I,* aunque queda más alejada del yacimiento, ofrece muchos niveles de características petrológicas compatibles con la piedra utilizada en el monumento de Pozo Moro.
- Finalmente, se debe valorar también la posibilidad de que la cantera originaria se haya perdido a causa de las transformaciones paisajísticas ocurridas a lo largo del tiempo.

El análisis del monumento de Pozo Moro permite suponer que debió tener unas 20 hiladas de altura (*vid. supra*, § 10.4), como también lo indica el informe del montaje actual en el Museo Arqueológico Nacional (Guerra-Librero 2012), por lo que estaría formado por un número de sillares cuyo mínimo se puede calcular en torno a los 185 y cuyo máximo en unos 200 sillares.

En su mayoría, estos sillares probablemente se labrarían en la cantera, desde la que se tenían que trasladar al lugar elegido para emplazar el monumento, situado a unos 3500 m de distancia, que es asequible por un camino que no ofrece dificultades (fig. 11.6). No se conoce el sistema

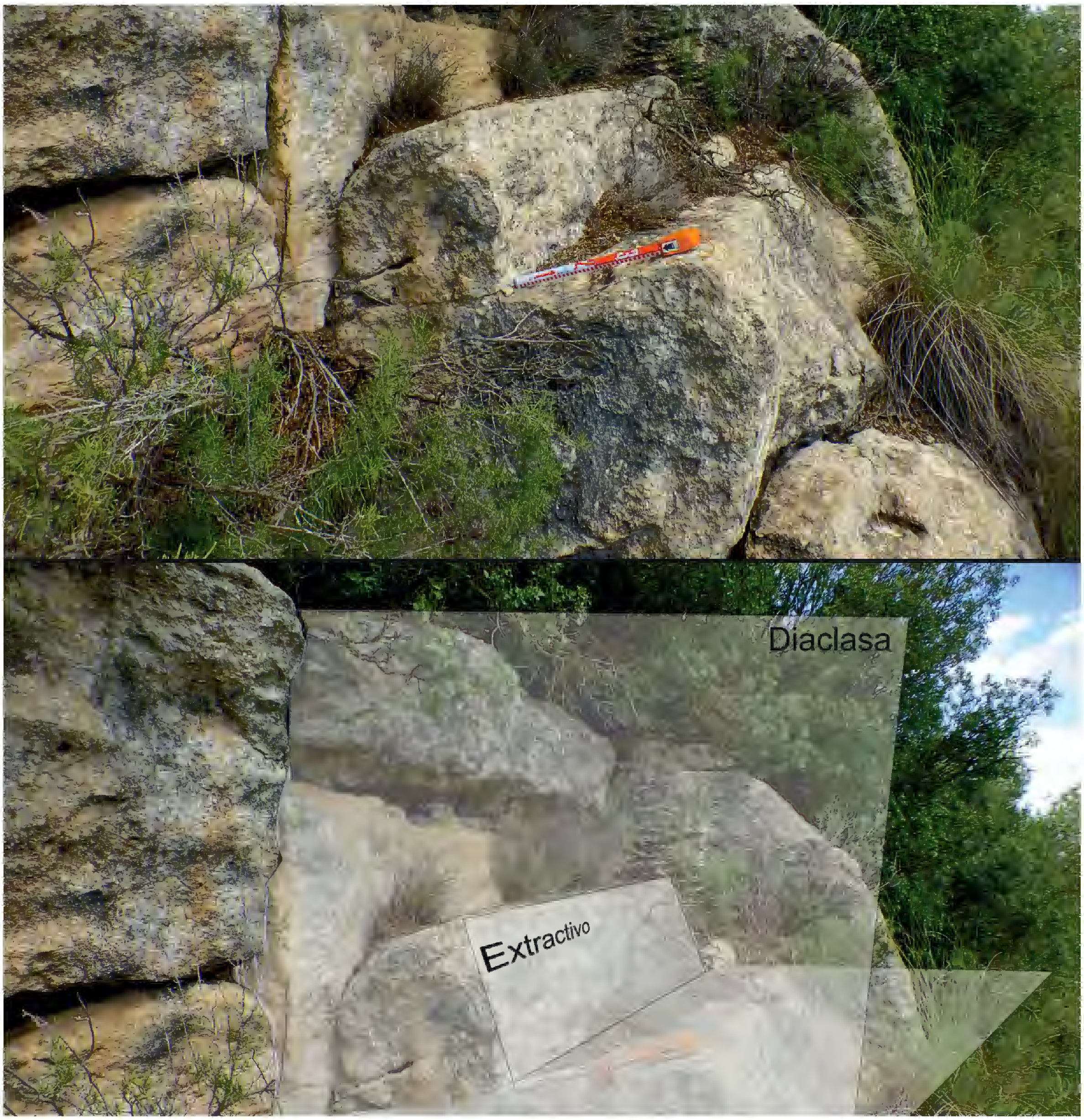


Figura 11.8. Bloques en proceso de extracción en el Sector 3 de la cantera del Cerro de los Calderones (foto: IGN 2006).

de transporte, pero la hipótesis más lógica es que fueran transportados con la ayuda de bueyes, como en Oriente. Aunque cabe suponer que se pudo utilizar carros tirados por dos bueyes, que pueden cargar como máximo unas 40 arrobas, menos de 500 kg de peso (Gil Abad 1983), el tamaño y peso de los sillares más grandes hace más probable que se usara el sistema de arrastre sobre trineos de madera, tradición originaria de Oriente bien atestiguada en diversas regiones de España y de la que procede el popular deporte vasco de arrastre de piedras (Ugalde 1981, 331 s.). En Aragón, donde se denominan «estirazos» o «camillas»[55] (fig. 11.9A-B), era el sistema

---

[55] Información y documentación facilitadas por Eugenio Monesma y Antonio Almagro.

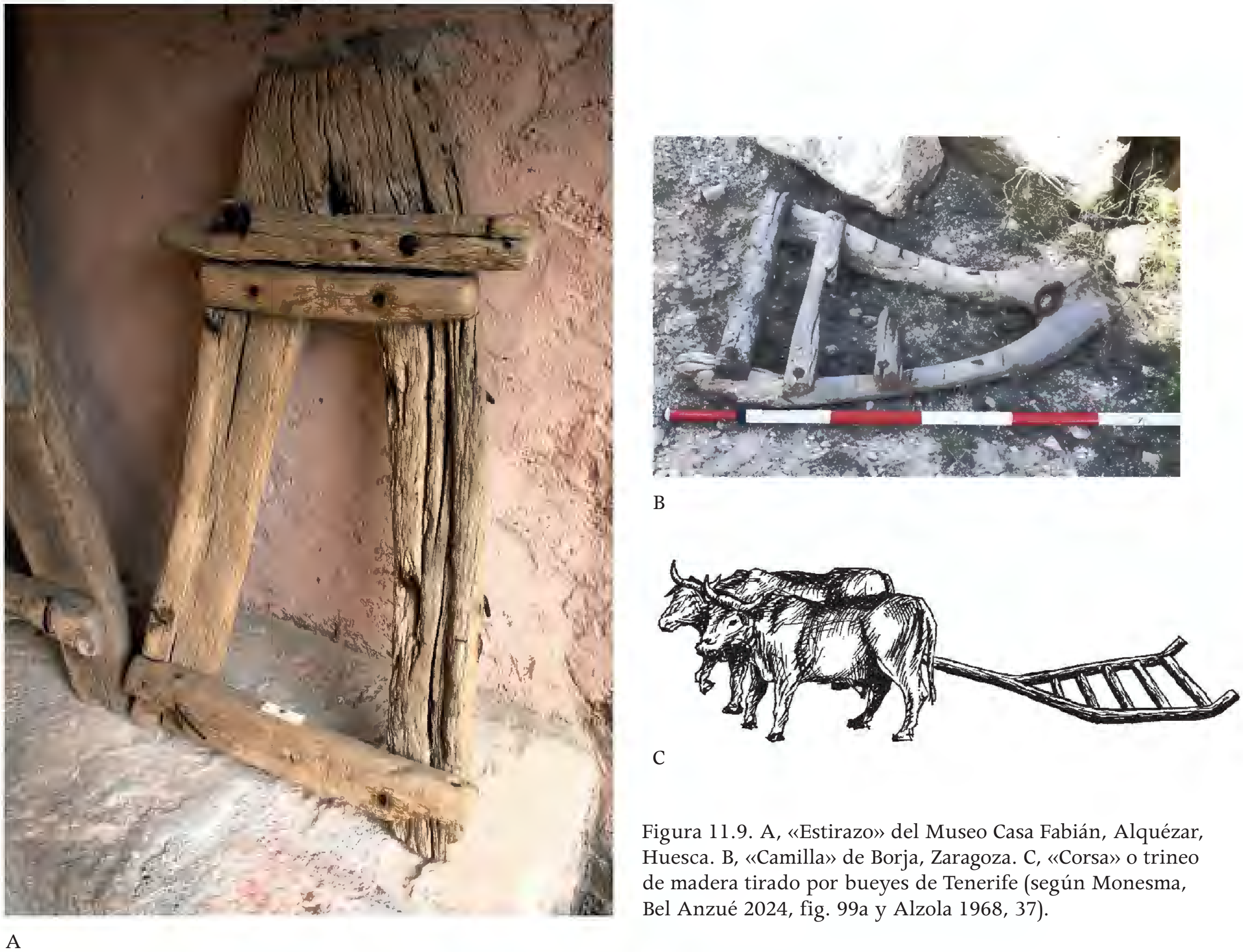


Figura 11.9. A, «Estirazo» del Museo Casa Fabián, Alquézar, Huesca. B, «Camilla» de Borja, Zaragoza. C, «Corsa» o trineo de madera tirado por bueyes de Tenerife (según Monesma, Bel Anzué 2024, fig. 99a y Alzola 1968, 37).

tradicionalmente empleado para arrastrar desde la cantera las piedras de molino y para llevar bloques de yeso de la cantera hasta el horno (Bel Anzué 2024, 200, fig. 99a). Esta tradición también se atestigua en Portugal y en las Islas Canarias (Alzola 1968, 37 y 53 s.; Aznar 1983, 325), donde todavía constituye un deporte (fig. 11.9C)[56].

Este sistema de arrastre sobre un trineo de madera procede de Oriente. Se documenta en Egipto desde el Imperio Antiguo en la construcción de monumentos (fig. 11.10A-B), por ejemplo en la cantera de El-Māsara (Wilkinson 1854, II, 306, fig. 453), y este sistema fue utilizado igualmente en Mesopotamia y la zona sirio-hitita (Hrouda 1965; Russell 1991; 2011, 464 s.; Ataç 2010, 8, lám. 6), por lo que sería el sistema usado por los canteros arameos que construyeron Pozo Moro.

Una pareja de bueyes bien entrenada y dirigida puede arrastrar sillares de piedra de más de 1000 kg de peso, que en algunos casos alcanzan los 4000 kg[57], por lo que este sistema de arrastre permitiría transportar sin dificultad los sillares más pesados del monumento. Un buey de carga puede andar al día 3 o 4 leguas castellanas (*c.* 4190 m), lo que supone de 12 a 16 km diarios. Dado que desde las canteras del Cerro de los Calderones al yacimiento hay una distancia

---

[56] https://www3.gobiernodecanarias.org/medusa/wiki/index.php?title=Arrastre_canario; consultado 2024.7.24.
[57] https://es.wikipedia.org/wiki/Arrastre_de_piedra (consultado 2024.5.17).

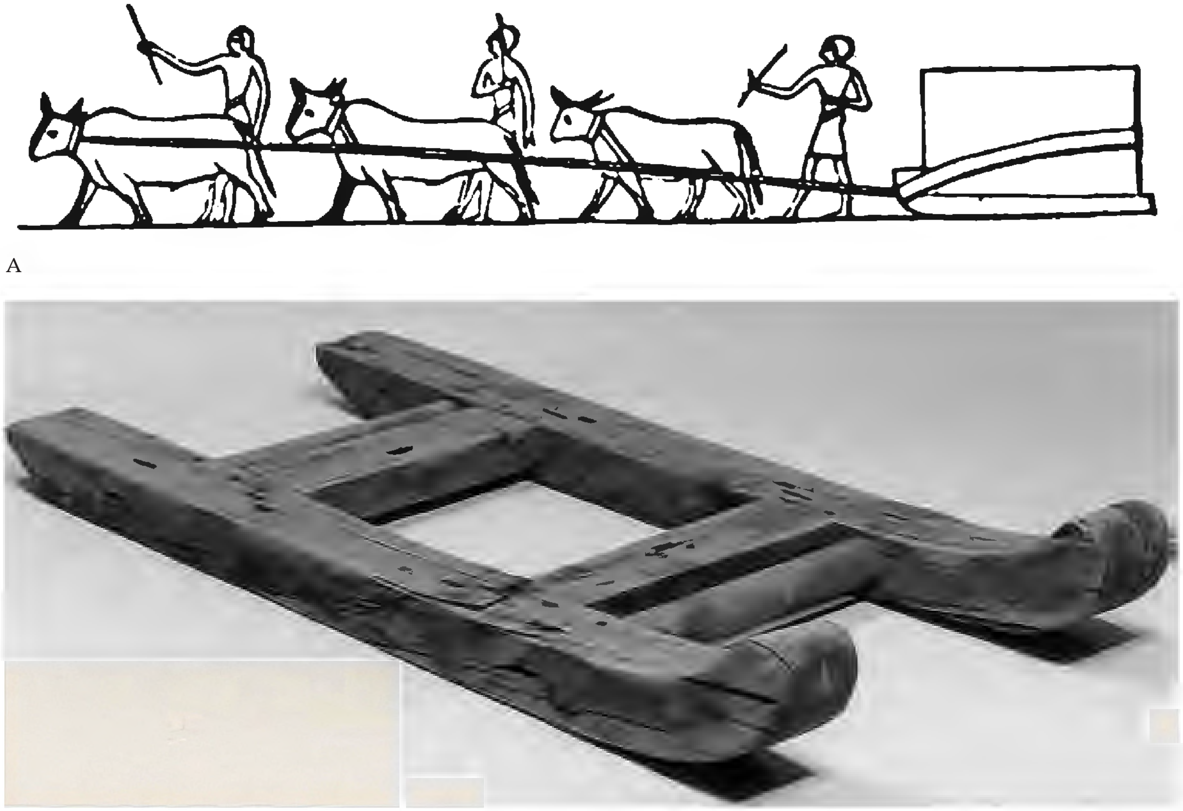


Figura 11.10. A, Transporte de piedra en la cantera egipcia de El-Māsara (Wilkinson 1854, II, fig. 453). B, Trineo egipcio de madera (foto: Amigos de la Egiptología).

de 3500 m, sería perfectamente posible realizar dos viajes de ida y vuelta cada día, ya que supondrían unos 14 km diarios (3,5 km x 4). Según esta hipótesis, los 200 sillares del monumento pudieron ser transportados de la cantera al lugar de montaje sobre trineos arrastrados por parejas de bueyes en un tiempo que no superaría un mes como máximo. Sin embargo, si se hubiera utilizado la cantera de Pétrola-I, la distancia hasta el yacimiento sería de unos 35 km por el ramal de la *Via Heraclea* que pasaba por Pozo Moro (*vid*. *supra*, § 2.3). En este caso el costo de esfuerzo y de tiempo sería casi diez veces superior, pero resulta igualmente asumible, pues este costoso transporte se podría facilitar con un mayor número de trineos. Hay que tener en cuenta que las canteras de Ferriol, que proporcionaban la piedra arenisca utilizada en la *Ilici* ibérica (Moratalla *et al*. 2014), quedan a 10 km de esta población. Esas distancias no se deben considerar un impedimento, pues aún es mayor la distancia a la que se encuentran algunas canteras de las esculturas sirio-hititas, ya que las de Yesemek quedan a unos 20 km de Karatepe (Duru 2004; Summers y Ozel 2012), las de Sikizlar a 40 km de Carchemish (Mazzoni 1986) y las de Tell Halaf, situadas en el macizo volcánico de *Ard esh-Sheikh,* están a unos 57 km de distancia (Drüppel *et al*. 2011).

11.B. El proceso de la construcción arquitectónica

11.1. Análisis del proceso de construcción

El proceso de construcción del monumento de Pozo Moro se ha podido analizar gracias a la información que proporcionan los sillares del monumento, completada por el detallado estudio realizado por Laura Alcalá-Zamora (2003, 169 s., fig. 6.2 a 6.4), que recogió una interesante información proporcionada por Carlos Rodríguez, monitor de cantería de la Escuela Taller de Restauración del Centro de los Oficios de León. Esa información se ha contrastado con la obtenida al labrar la réplica del monumento de Pozo Moro actualmente instalada en el Mirador del Llano de Chinchilla, realizada por el taller de cantería local de la Universidad Popular de Chinchilla, dirigido por el cantero Francisco Carrión. Estos análisis teóricos y experimentales han permitido precisar con bastante detalle la inversión de trabajo y el tiempo que supuso labrar y construir el monumento (Alcalá-Zamora 2003), conclusiones que se recogen a continuación.

El trabajo de cantería que requería levantar el monumento de Pozo Moro supuso organizar distintas fases del trabajo. En primer lugar, era preciso buscar una cantera que tuviera la calidad de piedra adecuada, y que, al mismo tiempo, permitiera que el transporte hasta el lugar de Pozo Moro donde se alzó el monumento fuera lo más fácil posible. Elegida la cantera, se debió proceder a la extracción de la piedra, tras la que, probablemente en la misma cantera, se procedería al desbastado y a la talla de los sillares, con las diversas fases que suponen. La fase siguiente consistía en el traslado de los sillares hasta el lugar de montaje y, finalmente, se procedería al montaje definitivo del monumento, que muy probablemente incluiría pintar los paramentos para resaltar su visibilidad y el significado mítico e ideológico de sus relieves y elementos constructivos.

La técnica de extracción de la piedra se conoce bien en el mundo neohitita (*vid*. *supra*, § 9.3) y también entre los fenicios, pues la Biblia ofrece interesantes noticias sobre los canteros que construían el Templo de Salomón (1 *Re*. 5, 6-10; 2 *Cr*. 2, 8-10), cuando David solicitó a Hiram de Tiro artesanos fenicios especializados para construir su palacio y el templo (1 *Cr*. 14, 1), que trabajarían en equipos dirigidos por un especialista. También refiere la Biblia que los sillares del templo fueron tallados en la cantera con gran precisión, ya que no se oía ningún ruido de martillos, hachas ni herramientas de hierro durante la construcción del templo (1 *Re*. 6, 7), pues los sillares debían encajar al montarlos sin necesidad de retocarlos, lo que indica la calidad de los canteros fenicios y su organización del trabajo en cadena. Estas noticias históricas permiten suponer que Pozo Moro sería realizado por artesanos itinerantes, probablemente originarios de la zona sirio-fenicia, como lo indican las características técnicas del monumento y el estilo de sus esculturas y leones de esquina (Almagro-Gorbea 1983a, 208 s.; *vid*. *infra*, §13.7). Además, la construcción del monumento de Pozo Moro requería trabajadores especializados capacitados para llevar a cabo las distintas fases del proceso, desde el diseño del monumento y el diseño escultórico de relieves y leones a la selección y extracción de la piedra, al transporte de la misma y a la labor de cantería, talla y montaje, cada fase de las cuales requería artesanos especializados.

En cualquier caso, Pozo Moro denota un buen conocimiento de las técnicas constructivas con equipos sin duda dirigidos por un especialista (*vid*. *supra*, § 9.3), técnicas cada vez mejor conocidas en la Cultura Ibérica (Izquierdo 2000, 388 s.; Alcalá-Zamora 2003, 169 s.; Chapa e Izquierdo 2012; Chapa y Vallejo 2012; Chapa *et al*. 2016). Además, los abundantes instrumentos de cantería y de carpintería, como cuñas, macetas, punteros, escoplos, cinceles, taladros, barrenas, alcotanas e incluso compases, aparecidos en los poblados ibéricos del siglo IV a.C. de La Bastida y de Covalta (Pla 1968), denotan evidentes conocimientos de cantería.

Los equipos de canteros sabían buscar calizas areniscas locales fáciles de tallar y, por lógica, hay que suponer que para la piedra de Pozo Moro se debió buscar una cantera en las afloraciones de biocalcarenitas miocénicas de color claro del Serravaliente existentes en los alrededores del yacimiento, que con el tiempo se vuelven de un agradable color amarillento dorado (IGME 2004, 25-32). Así ocurre en las obras de arquitectura funeraria ibérica cuya piedra ha sido analizada, pues se utilizan canteras situadas en la proximidad de yacimientos como Monforte del Cid, La Alcudia de Elche y Corral de Saus (Izquierdo 2000, 303 s., 388 s.), ya que de este modo el esfuerzo necesario para el traslado de los sillares hasta su lugar de destino era mucho menor.

La calcarenita fue el material preferido en la escultura feno-púnica y, en concreto, en la escultura hispano-púnica (Izquierdo 2000, 388; Almagro-Gorbea y Torres 2010, 344 s.), aunque su uso se generalizó en época arcaica por todo el Mediterráneo. Normalmente se utilizaba piedra de procedencia local que tuviera suficiente calidad y consistencia, pero varía desde piedras compactas que permiten una labra fina, como la Sirena de Villaricos, el Gigante de Ronda o la Diosa de Carmona (Almagro-Gorbea y Torres 2010), hasta otras menos aptas para un trabajo de cantería de calidad. Algunos talleres hispano-fenicios, como evidencian los leones de Puente de Noy en *Sexi* y el obelisco egiptizante y la figura femenina sedente de *Baria*, el Guerrero de Cádiz y otras esculturas, tras esculpir la figura, su superficie se cubría con una capa de estuco (Almagro-Gorbea 2010a, fig. 40, 48 y 132), en la que se pintaban los detalles posteriormente, sin excluir que la labra más tosca se debiera a artesanos menos diestros y cuidadosos.

En las canteras de calcarenita los bloques se obtendrían siguiendo la estructura de esta piedra, que generalmente ofrece estratos de tendencia horizontal. Tras limpiar la superficie, se recurriría a punteros o escoplos metálicos para hacer agujeros alineados que facilitaran el corte, utilizando bien cuñas de madera que al mojarse dilataban y rajaban la roca o bien cuñas de metal que se debían golpear con un mazo, aprovechando las grietas o alteraciones naturales existentes. A continuación se utilizarían palancas para separar los bloques y para ayudar a moverlos hasta el lugar donde estaría dispuesto el taller, seguramente próximo al lugar de extracción. Antes de iniciar la talla se debe comprobar la calidad de los bloques, para lo que se solían golpear con una maceta en su centro colocando la mano libre abierta sobre el mismo, pues la piedra sana al ser golpeada emite hondas de sonido claras con eco, mientras que si tiene defectos el sonido es sordo y carece de resonancia, por lo que la pieza se abandona (VV. AA. 1993).

Una vez cortados los bloques según el tamaño deseado, probablemente se procedería en primer lugar a darles la forma paralelepípeda con un pico y a desbastar y abujardar sus caras, para lo que se utilizan cinceles de boca ancha que se golpean con macetas o martillos para alisar las caras del sillar, aunque las huellas alineadas y regulares de algunos sillares más bien indicarían un posible uso de azuelas o de alcotanas o zapapicos de hierro (fig. 9.2 y 9.3). Este trabajo de abujardado puede ser más o menos fino y resulta similar al desbastado de una viga de madera.

A continuación se procedía a finalizar el sillar. Para ello, cada una de las caras, según su posición, se remataba con una técnica de labra diferente. La cara frontal (1) que da al exterior, está pulida, mientras que el lecho (2) y contralecho (4) generalmente ofrecen un abujardado regular cuidadoso o han sido igualmente alisados. En muchos casos las caras laterales (5 y 6) ofrecen la parte exterior alisada o incluso pulida para mejorar su función constructiva, en una aproximación a *anathyrosis*, pero su parte interna, lo mismo que la cara posterior (3), aparecen groseramente abujardadas, como se observa en Oriente (Shiloh 1979, 61). En este trabajo de talla y preparación de los sillares ya se ha señalado que las aristas exteriores se labraban con más finura, a modo de *anathyrosis,* para mejorar la unión de los sillares y dar más estabilidad al edificio, por lo que esa parte de los sillares aparece en algunos casos alisada como las superficies externas (Almagro-Gorbea 1983a, lám. 31), lo que contrasta con la cara interna, simplemente desbastada de forma más o menos grosera (*id*., lám. 20a). Este proceso de talla finalizaba con el alisado y/o pulido de la superficie visible, que se haría con arena, piedras areniscas u otro abrasivo semejante, probablemente con ayuda de agua (Negueruela 1992).

11.2. Talleres y artesanos

El monumento de Pozo Moro es obra de un taller de constructores-escultores especializados, que probablemente era originario de Oriente. Por taller se entiende un conjunto de artesanos que trabajan bajo la dirección de un maestro que diseña, dirige y da su personalidad a toda la producción, siguiendo un método de trabajo que puede pasar de generación a generación (Izquierdo 2000, 372). En la arquitectura fenicia, como en la egipcia, habría maestros artesanos que actuaban como arquitectos, pues sabían geometría para trazar los diseños y también tenían experiencia como maestros de obra, conocimientos que, probablemente, tan solo se transmitirían dentro de la familia o del equipo.

Este sistema de equipos de artesanos debió ser introducido desde Oriente por los fenicios y fue adoptado por la sociedad ibérica. Aunque se sabe muy poco sobre sus formas de actuar, este sistema ha tenido una larga evolución al pasar a las culturas tartesia e ibérica y al haber proseguido hasta la actualidad. Su importancia se comenzó a comprender gracias a la información obtenida en Pozo Moro (Almagro-Gorbea 1983a, 282 s.) y, a partir de entonces, se ha prestado creciente atención a los talleres ibéricos y a sus estilos locales (León 1997; Izquierdo 2000, 372 s.; Alcalá-Zamora 2003, 169 s.; Almagro-Gorbea y Torres 2010, 391 s.; etc.), pero la información es todavía muy limitada.

La ausencia de referencias escritas y la escasez de datos sobre estos aspectos en el mundo fenicio y en la cultura ibérica hacen que los conocimientos sobre talleres y sus artesanos-artistas sean muy limitados, aunque pueden considerarse como un intercambio cultural más en la interacción entre la sociedad colonial y la sociedad indígena.

Las características de los monumentos que aparecen en un yacimiento y su entorno evidencian talleres locales o regionales, que tenían su propia personalidad y que actuaban en un territorio delimitado, como se evidencia en Elche, Porcuna, Baena, Osuna, Cástulo o el Cerro de los Santos. Estos talleres mantendrían tradiciones locales propias y evolucionarían a lo largo de los siglos hasta desaparecer con la romanización, tras el profundo cambio social y político que supuso. Este desarrollo indígena no niega la existencia de artistas foráneos o, incluso, de indígenas formados en talleres coloniales, cuyo influjo facilitaría la adaptación de nuevos estilos y técnicas que revitalizarían las tradiciones indígenas

Algunos talleres iniciaron su actividad en el Periodo Orientalizante, pero todo el Sureste y Andalucía Oriental evidencia un fuerte influjo jonio a partir del 500 a. C. (Almagro-Gorbea *et al*. 2021), pues la Cultura Ibérica fue permeable a las grandes corrientes estéticas del Mediterráneo, aunque la asimilación de elementos clásicos fuera escasa. Estos talleres en su larga actividad asimilaron influjos púnicos y helenísticos y perduran hasta la plena romanización. Esta larga evolución de los talleres ibéricos refleja el contexto sociocultural de la Cultura Ibérica, ya que a las características estilísticas de sus creaciones de escultura y arquitectura se añade su significado cultural y sociopolítico.

De especial interés es la organización de estos talleres de arquitectos-escultores y su papel en la sociedad ibérica. Las características técnicas de las obras, que requerían un trazado teórico del proyecto, cantería, arquitectura y escultura, indican que tendrían una relativa complejidad, por lo que debían estar formados por un personal jerarquizado y crecientemente especializado, desde ayudantes y simples canteros hasta especialistas experimentados con pleno dominio de las técnicas de cantería, que solo se obtiene con formación adecuada y larga dedicación exclusiva, además de un jefe de equipo que actuaría como «arquitecto» y jefe de obra.

Para comprender mejor el funcionamiento de estos talleres ibéricos, hay que tener en cuenta los escasos conocimientos sobre este campo en el mundo clásico (Coarelli, ed. 1980). Esta ausencia de datos obliga a recurrir a paralelos etnoarqueológicos en la tradición artesanal de equipos de canteros itinerantes (Barrio y Moya 1980), cuyo sistema rutinario de funcionamiento permite hacerse una idea de cómo funcionarían y cómo se transmitirían las técnicas de cantería. Aunque no se conoce la organización de estos talleres, se puede asumir su capacidad para producir obras y, al mismo tiempo, para formar a gentes en ese ámbito artesanal y para transmitir las características funcionales y estéticas propias del taller.

Un aspecto importante en el análisis de monumentos arquitectónicos como Pozo Moro es conocer a los «maestros canteros» o arquitectos-escultores autores de los mismos y qué funciones desempeñaban en ese trabajo y en la sociedad. Se sabe muy poco de la organización de estos talleres y del papel que tendrían los arquitectos y jefes de taller y los escultores y canteros, fueran de origen colonial o de procedencia indígena, pues la ausencia de referencias escritas y de estudios sobre estos campos limita el conocimiento de estos artesanos.

Alguna obras, como el monumento de Pozo Moro (Almagro-Gorbea 1983a), aúnan el trazado geométrico del proyecto a trabajos de cantería y arquitectura, todo ello asociado a un conjunto de esculturas que seguía un elaborado programa iconográfico (López Pardo 2006; *vid infra*, § 14 a 18). Estas características revelan la complejidad de los talleres, que estarían formados por canteros y escultores, pero también por personal especializado en el proyecto y la dirección de la obra, conocimientos que solo se obtienen con una enseñanza adecuada y con la experiencia que exige una dedicación exclusiva en «centros» capaces de mantener a tales equipos. El sistema de transmisión de estas técnicas se puede explicar en los casos más sencillos por el funcionamiento de los propios talleres, como el «Taller de *Iponuba*» (Almagro-Gorbea y Torres 2010, 366 s. fig. 392), pero los monumentos de mayor complejidad, como el de Pozo Moro o el *Heroon* de Obulco (Negeruela 1990), requerirían verdaderos arquitectos, que probablemente tendrían carácter «áulico» al depender de *reges* locales, a pesar de ciertas objeciones (Jiménez Ávila 2002, 357), aunque predominarían los talleres artesanos itinerantes según era tradición en Oriente.

Más difícil es saber la condición social de los artistas-artesanos autores de estas obras para conocer si serían esclavos o libres, pues la suposición de que los artesanos serían una categoría social intermedia no pasa de ser una especulación teórica (Jiménez Flores 1996, 104 s.). A juzgar por la diversidad de trabajos que requerían estos talleres, en los que se realizaba el diseño teórico del monumento, su planificación, la selección y extracción de la piedra, su transporte, la cantería, la labor de diseño y de talla de las esculturas, el montaje del monumento, etc., difícilmente pudo hacerlo todo la misma persona, lo que supone una especialización en el trabajo, sobre todo en obras importantes como el monumento de Pozo Moro, donde, además, se puede diferenciar la actuación de diversos «maestros» o escultores (*vid. infra,* § 13.5). Lo mismo ocurriría en los talleres de mayor actividad, como los de Osuna, Elche o el Cerro de los Santos, pero estos aspectos son todavía mal conocidos (León 1999; Almagro-Gorbea y Torres 2010, 371 s.).

En consecuencia, aunque es difícil precisar la consideración social de estos artesanos, los talleres más complejos y activos debían tener mayor diversidad social, desde ayudantes y simples canteros, que pudieran ser esclavos o siervos, atestiguados en la sociedad ibérica (Mangas 1977), a artesanos especializados que gozarían de una mayor consideración social, como el «maestro» o jefe del taller, en especial si era de origen foráneo, aunque esta problemática cuestión solo se puede abordar por comparación con otros ambientes semejantes de la Antigüedad, donde estos aspectos no dejan de ser problemáticos (Coarelli, ed. 1980). Egipto ofrece cierta información sobre el modo de organizar el trabajo (Petrie 1938, 22-32), pues algunos papiros egipcios de época ptolemaica documentan que los carpinteros trabajaban en talleres denominados ἐργαστήριον (Ebeid 2020, 18), cuya organización sería semejante a la de los talleres de canteros, y también se sabe que los talleres de Sidón en época romana estaban organizados en asociaciones dirigidas por un *archonte*, cargo que quizás ya existiera desde época persa (Stucky *et al*. 2004, 76-78).

En todo caso, estos arquitectos-escultores reflejan la compleja y jerarquizada estructura de la sociedad orientalizante, que pasó al mundo ibérico, con artesanos especializados cuya subsistencia dependería de una ciudad o monarca para el que trabajaban, y en algún caso también de un santuario. Estos escultores y artesanos serían considerados como un preciado «bien de prestigio» y serían objeto de transacciones comerciales entre la sociedad indígena y los centros coloniales. Su presencia en el mundo indígena resaltaría el prestigio social que gozaría el usuario de estos monumentos, como sucede en Pozo Moro (*vid. supra*), cuyas características resaltaban social, política e ideológicamente a su poseedor, hecho esencial a la hora de valorar Pozo Moro como ejemplo de *Machtkunst*. En consecuencia, estos talleres de artesanos debieron tener gran importancia en las relaciones económicas entre el mundo colonial y el indígena, comparable a los más costosos objetos de prestigio, como la crátera de Vix y otros objetos de lujo exportados al mundo bárbaro (Piggott 1965, 195; Frankenstein y Rowlands 1978, 73 s.; Brun 1987; VV. AA. 1988, 231 s.). Monumentos como Pozo Moro deben considerarse, desde esta perspectiva, como «regalos políticos» destinados a los más altos dirigentes de la sociedad ibérica, esto es, a los *reges* que ocuparían la cumbre de la pirámide social (Caro Baroja 1971; Almagro-Gorbea 1996a, 84 s.).

Estos personajes, como el «Señor de Pozo Moro», ostentarían el poder económico al controlar las vías de comunicación que facilitaban los intercambios comerciales entre las factorías comerciales de la costa mediterránea y el *hinterland*, hipótesis que confirma el emplazamiento de estos monumentos en puntos estratégicos y de control de las vías de comunicación, además de ser posiblemente reyes-guerreros que pondrían sus pequeños ejércitos al servicio de quien mejor los pagara (Almagro-Gorbea 2024b; *vid. infra*, §19.5).

11.3. El esculpido de relieves y leones

Dentro del trabajo general de cantería, la labra de sillares con esculturas debía atenerse a normas especiales. En Pozo Moro los sillares del friso corrido de la hilada 6 y de los leones de esquina mantienen una tradición constructiva originaria de los ortostatos con relieves de la Edad del Hierro característicos de la arquitectura sirio-hitita (Frankfort 1954, 167 s.; Naumann 1971; etc.), pues son sillares de talla irregular en su cara interior, como si fueran ortostatos, frente a los frisos en sillares regulares de la arquitectura griega.

La elaboración de estos sillares entra en el dominio de la escultura (Chapa *et al*. 2016). Para los sillares esculpidos se buscaría una piedra que tuviera adecuada calidad. Una vez seleccionado y preparado el sillar, al ser este rectangular, probablemente se trasladaría un diseño previo a lo que iba a ser la cara visible por medio de un reticulado que cuadricularía la superficie, sobre la que se trazaría un boceto o croquis (Chapa y Vallejo 2012, 125 s., fig. 5), para lo que se pudo recurrir a una ligera incisión realizada a punzón, como se ha observado en la estela funeraria de La Serrada, Castellón (Izquierdo y Arasa 1998), en la Dama oferente del Cerro de los Santos, en la cabeza del jinete a caballo de Los Villares (Blánquez y Roldán 1994, 79) y también en el bajorelieve del jabalí bifronte de Pozo Moro (Negueruela 1992). A continuación, se procedería a esculpir los relieves, en ocasiones con ligeras variaciones sobre el dibujo inciso, lo que ha permitido esta observación. En algún caso, a pesar de las precauciones, el sillar podía agrietarse, como evidencia el león PM54, que tuvo que ser «cosido» con una gran grapa, posiblemente de madera, dispuesta en su cara interna para neutralizar una grieta horizontal surgida durante las labores de talla (fig. 9.14A).

En la técnica escultórica de Pozo Moro se identifican dos tipos de relieve. Uno es un bajorrelieve relativamente plano, como el sillar con anguipedes y jabalíes y los relieves del friso de la hilada 6 (*vid. infra*, § 14A-D y 15A). Estos relieves ofrecen superficies convexas suaves, aunque en algún caso hay detalles caracterizados por superficies planas con aristas casi geométricas, como las alas de la Diosa de Pozo Moro. Estos relieves pueden relacionarse con las mejores esculturas hispano-fenicias conocidas, de superficies de planos suaves y curvados, como la Sirena de Villaricos (Almagro-Gorbea y Torres 2004) y el Gigante de Ronda (Almagro-Gorbea y Torres 2010, 138 s.), obras en las que se aprecia el uso de punteros finos y que ofrecen su superficie cuidadosamente alisada y con detalles precisos, como los rizos de la Sirena de Villaricos, el cabello del Gigante de Ronda o la minuciosa decoración de la *paryphe* de la Diosa de Carmona (Almagro-Gorbea y Torres 2010, 110 s.). La superficie de estas piezas, en cualquier caso, debió pintarse finalmente con colores, bien sobre un enfoscado o directamente sobre la piedra aprovechando sus características absorbentes.

Frente a esta técnica del bajorrelieve, hay alguna pieza, como el monstruo pisciforme PM-58 (fig. 9.10) (*vid. infra*, § 15B), que está labrada en un altorrelieve acusado y con planos rectos y aristas vivas. Esta característica es muy interesante, pues trasluce una tradición de escultórica xoánica, labrada en madera, un aspecto técnico habitualmente no valorado, aunque su amplio empleo en el mundo fenicio lo confirman obras tan significativas como las Puertas de *Herakleion* y la figura de *Melqart* sobre un tritón (Almagro-Gorbea y Torres 2010, § 6,b y 6,c) que deben considerarse obra de talleres fenicios especializados en carpintería situados en *Gadir*, lo que revela la importancia que debió tener la escultura en madera, aunque apenas ha sido tenida en consideración (Almagro-Gorbea y Torres 2010, 348).

La técnica de talla de la escultura xoánica hispano-fenicia no debía ser muy distinta de la escultura en calcarenita, pues en ambos materiales se usarían los mismos instrumentos, propios del trabajo de carpintería, ya que esta piedra arenisca se labra con gran facilidad al salir de la cantera, antes de que se endurezca con el paso del tiempo al airearse. Aunque no se han conservado testimonios directos de esculturas de madera fenicias, lo que dificulta conocer su técnica, han aparecido restos carbonizados de madera tallada y esculpida en el palacio de Cancho Roano (Maluquer de Motes 1987, 103 s., fig. 40-43; Almagro-Gorbea y Torres 2010, fig. 291), que confirman una tradición de carpintería y de labra de la madera para hacer lechos, tronos y otros muebles de prestigio (Gubel 1987; Symington 1996). A pesar de su pequeño tamaño, esos fragmentos revelan la calidad técnica que pudieron tener las esculturas xoánicas, cuyo estilo debía ser semejante al de las esculturas realizadas en calcarenita.

También confirman la existencia de esculturas de madera la leona de Baena y otras piezas relacionadas que permiten identificar un «Taller de *Iponuba*» tartesio, especializado en figuras talladas en madera, a juzgar por su inconfundible estilo (Almagro-Gorbea y Torres 2010, 348, fig. 297E-H), cuyas aristas vivas denotan la trasposición a una piedra blanda, como la arenisca, de una técnica de talla en madera. Esta técnica xoánica la documenta el monstruo pisciforme de Pozo Moro (Almagro-Gorbea 1983a, lám. 27b; *vid*. *infra*, § 15B), que ofrece las características superficies planas separadas por aristas (Almagro-Gorbea y Torres 2010, fig. 291). Igualmente, algunos capiteles ibéricos labrados en calcarenita parecen ser copias en piedra de capiteles labrados en madera a juzgar por sus características (García Bellido 1945b; *id*. 1954, fig. 300 a 305).

Otro influjo de la carpintería en madera en la escultura ibérica en piedra es el uso de grapas para unir esculturas agrietadas o añadir detalles. Esta técnica procede de la carpintería egipcia (Gale *et al*. 2000, 365, fig. 15), pero Fenicia contaba con una larga tradición de afamados carpinteros, activos en palacios y templos (1 *Re*. 5,15-20; II *Chron*. 2,1-15; Joseph. *Ant*. VIII, 5,3; *Apion* I, 118), como evidencia la duración de las vigas de templos como los de *Gadir* (Sil. *Pun*. III, 17-20), Utica (Plin, *NH*. XVI, 216) y Sagunto (*ibid*.).

Además, el palacio de Cancho Roano testimonia la actividad de carpinteros escultores (Almagro-Gorbea y Torres 2010, fig. 291), pues han aparecido fragmentos de madera tallados con representaciones zoomorfas y molduras (Maluquer de Motes 1987, 98 s., fig. 40-43). Estos elementos de Cancho Roano, que se deben atribuir a muebles de prestigio, como lechos o tronos (Gubel 1987), evidencian la importancia que debió tener la técnica de talla en madera, de la que apenas han llegado testimonios, y plantean la hipótesis del desarrollo de escultura xoánica en territorios tartesios occidentales carentes de areniscas, lo que explicaría la ausencia de escultura. En todo caso, estos testimonios confirman la importancia que debió tener la talla en madera en la plástica prerromana, hasta el punto de plantearse, incluso, que sea el origen de la larga tradición histórica de imaginería en madera que se ha mantenido hasta la actualidad.

11.4. El montaje y acabado del monumento

Tras el transporte de los sillares desde la cantera, su ensamblaje y el montaje final del monumento de Pozo Moro ya se realizó sobre el lugar del *bustum* con los restos de ceniza y tierra quemada hallados bajo los sillares de la hilada 1 (*vid*. *supra,* § 6.3). Este hecho, bien documentado, hace suponer que los sillares se dispusieron directamente sobre el suelo del *bustum* tras apagarse la pira funeraria, lo que confirma que los cerca de 200 sillares que formaban el monumento habrían sido preparados previamente y estarían dispuestos en la proximidad a la espera de su montaje, durante el cual se realizarían retoques y se procedió a desechar alguna pieza, que apareció inacabada entre los restos del monumento (Almagro-Gorbea 1983a, lám. 40d; *vid*. *supra* § 9.6).

Una vez montado todo el monumento es probable que se enjalbegaran todas las caras visibles de los sillares y se pintaran con colores las esculturas y relieves, pues la policromía resaltaría los volúmenes de los elementos constructivos y acentuaba su valor simbólico, como era habitual en Oriente (Albenda 2005). En el momento de su descubrimiento las alas de la Diosa de Pozo Moro ofrecían restos de color rojo, color que junto al azul y el negro se documenta en otras esculturas ibéricas, como la Dama de Elche (Luxán *et al*. 2005), la Dama de Baza (Ferrero *et al*. 2001; Chapa *et al*. 2021) o el león arcaico de Elche (Chapa y Pérez Blasco 2023), y también estaban pintadas las paredes de tumbas (García Bellido 1945a), como las de Castellones de Ceal (Fernández-Chicarro 1956, fig. 10 a 13, lám. XV y XVII) y del Palomar del Pintado en Toledo (J. Pereira, comunicación personal). Igualmente se pintaron con rojo algunas cornisas de la necrópolis de Cabezo Lucero a fines del siglo VI y en el V a. C. (Aranegui *et al*. 1993) y un capitel de los Villares de Andújar (Moreno-Almenara 1994), color que, además, entonaría con el rojo intenso del suelo preparado para el *bustum* de Pozo Moro.

11.5. Tiempo y costo de la construcción: etnoarqueología y experimentación

Es interesante que en Pozo Moro se ha podido precisar, con bastante aproximación, el esfuerzo que suponía construir un monumento de estas características (Alcalá-Zamora 2003, 169 s., fig. 6.2 a 6.4), aunque apenas existen referencias válidas de la Antigüedad sobre estos temas. Se sabe que la construcción de sepulturas suntuarias fue limitada a partir del siglo V a. C. por medidas legislativas. En Grecia, la Atenas de Solón (Cic. *Leg*. II, 25, 63 s.) y la Leyes de Platón (Plat. *leg*. 12, 958D) limitaban estos dispendios y también en Etruria y en Roma aparecen limitaciones del gasto en funerales, como recogía la Ley de las XII Tablas (Cic. *De leg*. II, 26, 65), pues era una reacción de las clases urbanas para limitar el lujo en los funerales frente a las grandes familias aristocráticas y regias. Esta legislación que limitaba el excesivo gasto en los funerales como elemento de prestigio estipulaba que «nadie hiciera un sepulcro que exigiera un trabajo superior al de diez hombres en tres días», aunque esta norma a menudo se rebasaba. El monumento de Pozo Moro quedaba fuera de este tipo de normas, pues, precisamente, es un claro ejemplo de *Machtkunst* o arquitectura funeraria de prestigio, propia de un *rex*, dotado, además, de carácter sobrenatural (Almagro-Gorbea 2024b; *vid*. *infra*, § 18 y 19).

El análisis detallado de los sillares que formaban el monumento y de sus técnicas constructivas se ha podido contrastar con la tradición local de cantería en este tipo de piedra gracias a la experiencia del Centro de los Oficios de Chinchilla y a la réplica del monumento de Pozo Moro realizada por el cantero Francisco Carrión, hoy instalada en Chinchilla. Apoyados en estas experiencias, los eficaces análisis teóricos y experimentales realizados por Laura Alcalá-Zamora (2003, 167 s.) permiten conocer la inversión de trabajo realizada en la labra y en la construcción del monumento. El trabajo se ha medido en número de horas invertidas, aunque hay que tener en cuenta que los métodos de trabajo y los instrumentos actuales son distintos de los de la Antigüedad, como lo sería el número de horas empleadas al día, que cabe suponer que se extenderían desde el amanecer hasta el ocaso.

Por otra parte, la obra debió ser realizada por un equipo especializado, dirigido por un responsable que planificaría la construcción y que controlaría los complejos procedimientos técnicos realizados por artesanos de distinta cualificación (*vid*. *supra*). El autor del monumento de Pozo Moro pudo proceder de Oriente, pero las diversas tareas del trabajo especializado y organizado serían desempeñadas por personas del equipo con distintas especialidades y capacidades, a las que se sumaría el apoyo de gentes locales, parientes o clientes del «Señor de Pozo Moro» enterrado en el monumento, quienes podrían ocuparse de trabajos subsidiarios, como el trasporte de los sillares y la manutención de todo el equipo.

El número de horas de trabajo necesarias para construir el monumento se ha cuantificado a partir de los datos proporcionados por artesanos actuales con experiencia en la talla de este tipo de piedra. Laura Alcalá-Zamora (*ibid*.) calculó la inversión de trabajo necesaria para realizar el monumento basándonos en las estimaciones realizadas por Carlos Rodríguez, monitor de cantería de la Escuela Taller de Restauración del Centro de los Oficios de León. Para cortar un bloque de piedra de forma manual, una técnica ya en vías de desaparición, se realiza un corte en «V» de

4-5 cm de profundidad y 2-3 cm de anchura con la maceta y el puntero en dirección del corte trazando ranuras en forma de cuña. En ese corte en V se colocan cuñas puntiagudas que provocan la ruptura del bloque al ser golpeadas repetidamente (VV. AA. 1993). El trabajo de cortar un sillar y darle las medidas y la forma deseadas se ha calculado que podría suponer aproximadamente una jornada y media por sillar. De la cantera se llevaría el sillar, ya con la forma aproximada, hasta el lugar de trabajo o de montaje de la estructura. El tiempo de labra de cada sillar sería de 3 a 4 jornadas y para esta labor se utilizarían el cincel escafilador, punteros, gradinas, cuyo uso no está bien comprobado en Pozo Moro, cinceles y trinchantes. Las molduras requerirían más tiempo, pues una moldura recta supondría unas 3 jornadas de labra del sillar y otras 8 jornadas para hacer la moldura, mientras que para la moldura superior se necesitarían 3 jornadas para labrar el sillar y 13 jornadas para realizar las molduras. La labor escultórica necesitaría mayor inversión de tiempo y más pericia. Los sillares con bajorrelieves del friso de la hilada 6 se ha calculado que supondrían 3 jornadas de preparación del sillar, 1 jornada de dibujo de la piedra y 3 semanas de trabajo para esculpir los relieves utilizando punteros y cinceles de todas las medidas. Para esculpir los leones de esquina no sería necesario escuadrar el bloque, pero realizar cada una de estas esculturas supondría aproximadamente un mes y medio de trabajo. Las herramientas utilizadas para esta labor podrían ser cinceles, uñetas y punteros.

En estos cálculos se ha tenido en cuenta la destreza de los canteros en la Antigüedad, ya que un cantero actual tardaría aproximadamente un 20% más, al no estar habituados a trabajar a mano, pues muchas operaciones han sido sustituidas en la actualidad por el uso de máquinas cortadoras, taladradoras, sierras y otro tipo de instrumental que reducen considerablemente el tiempo de trabajo, sobre todo en la extracción y labrado de los sillares. Además, como se ha indicado, los horarios de trabajo en la Antigüedad no se pueden comparar con las jornadas actuales, por lo que los cálculos se han realizado en horas, días y meses.

La realización de los relieves requiere una persona con años de experiencia, pero no requeriría una formación específica. En el labrado de los leones lo más delicado y lo que requiere más pericia es el vaciado de la boca. Si se supone que en el monumento pudo trabajar un equipo de 5 personas, se puede calcular que el tiempo total sería de unos 5 meses, que se acortarían a algo más de 3 meses de trabajo si el equipo lo formaban 8 personas, siempre en jornadas teóricas de 12 horas y sin días de descanso. A este tiempo habría que sumar el necesario para el montaje del monumento, que se ha estimado en otros 20 días (Alcalá-Zamora 2003, fig. 6.4), mientras que el transporte de los sillares se realizaría de forma paralela a medida que fueran extraídos desde la cantera y llevados al lugar en el que se montó el monumento.

Al tratarse de un equipo con calidad y experiencia, algunas de las actividades implicadas podrían simultanearse, lo que permitiría levantar el monumento en unos 120 días. El corte de la piedra se calcula que requeriría el trabajo de 8 personas durante 18 días, tarea que podría ser realizada por personal no especializado, mientras que el transporte se realizaría simultáneamente si se empleaban varias parejas de bueyes. Tras obtener suficientes bloques cortados, se podría empezarse a labrar los sillares, tarea que se realizaría con 5 personas en 70 días, por lo que las 3 personas restantes del equipo, probablemente los canteros más avezados, podrían comenzar a realizar la moldura recta, en la que invertirían algo más de 21 días. Una vez finalizada la moldura recta, esas mismas 3 personas realizarían la moldura superior, invirtiendo 23 días en su ejecución y, a continuación, podrían dedicarse a esculpir los frisos, tarea que supondría casi 25 días de trabajo. En unos 80 días, 5 canteros podrían terminar de labrar los sillares de todo el monumento, quienes, al finalizar esa tarea, podrían tallar los leones, aunque para ello debían tener suficiente pericia. En la talla de un sillar de esquina en forma de león se tardaría 20 días. Pero los 8 leones del monumento parecen haber sido obra de dos manos distintas (*vid. infra,* § 13.5.1), quizás dedicadas ex profeso desde el principio a esta labor, como parece lógico, lo que supondría unos 80 días de trabajo, que se podrían acortar con la colaboración de ayudantes.

La última fase sería el montaje de los casi 200 sillares que formaban el monumento, que necesariamente debió realizarse tras la ceremonia de cremación del difunto, por lo que estaría ya preparado. En primer lugar se allanó y se preparó el terreno mediante una capa de barro endurecido para realizar la cremación del difunto (*vid supra,* § 6.3). Tras la ceremonia, se debió comenzar por colocar los sillares de la base, que se orientarían topo-astronómicamente, y sobre ellos se colocarían los del resto del monumento y, a medida que subían las hiladas, se iría rellenando el interior con tierras y piedras. Esta tarea la podría realizar en unos 20 días un equipo de 4 a 6 personas, que es lógico suponer que serían las mismas que habrían tallado los sillares.

11.6. Los arquitectos y escultores en la sociedad ibérica

Es importante conocer el papel desempeñado en la sociedad ibérica por los arquitectos y canteros-escultores que diseñarían y dirigirían la construcción de sus monumentos, aunque la arquitectura ibérica resulta ser uno de los campos peor conocidos de esta cultura (García Bellido 1945b, 102 s.; *id*. 1980, 26; Arribas 1976, 155; Tarradell 1968, 168; Nicolini 1973, 53 s.; etc.). La escultura ibérica creó obras de gran calidad, como la Dama de Elche (García Bellido 1943), la Dama de Baza (Presedo 1973; Chapa *et al*. 2021) o las esculturas del *heroon* de Porcuna (Negueruela 1990), pero hay que tener en cuenta la función arquitectónica que tenía la escultura ibérica, pues, salvo los exvotos de santuarios como el Cerro de los Santos (Ramallo *et al*. 2019), la escultura ibérica formaba parte de construcciones arquitectónicas, como monumentos funerarios turriformes, pilares-estela y *heroa*. Los animales de esquina, los frisos con relieves, la mayor parte de la escultura zoomorfa y parte de la escultura humana fueron concebidos con esa función arquitectónica, como evidencia el monumento de Pozo Moro y otros monumentos turriformes (Almagro-Gorbea 1983a, 229 s., fig. 10), incluidos los conjuntos creados en talleres como los de Elche (Chapa 1980, 163 s.) y Osuna (Corzo 1997; Chapa 2012), y los pilares-estela, como el monumento de Monforte del Cid (Almagro-Gorbea y Ramos 1986) y la mayoría de otros casos en los que la asociación entre escultura y arquitectura es menos evidente por falta de análisis o de suficiente información (Izquierdo 2000).

La función arquitectónica de la escultura ibérica permite comparar la arquitectura y la escultura ibéricas con el papel arquitectónico de la escultura en otras culturas mediterráneas, donde la función arquitectónica de la escultura era muy importante e incluso llegó a ser preponderante, como sucede en el mundo griego arcaico o en el mundo etrusco. Estas características arquitectónicas de la escultura ibérica forman parte de su personalidad y deben interpretarse como un influjo de las grandes corrientes arquitectónicas dominantes en el mundo Mediterráneo en el I milenio a. C., debidas inicialmente a constructores fenicios y después griegos. El papel fecundante de estas corrientes resulta evidente, no solo en Hispania, sino en otras áreas muy diversas, como la misma Fenicia, Chipre o Etruria, lo que permite comprobar que la Cultura Ibérica se comporta, también en este aspecto, de forma similar a las restantes altas culturas mediterráneas.

Este contexto funcional permite analizar la condición social y el papel desempeñado en la sociedad ibérica por los autores de estos monumentos. Las características técnicas de estas obras exigían un trabajo en equipo, por lo que se organizarían en talleres, capaces de realizar el trazado teórico de un monumento y de tener experiencia en arquitectura, cantería y escultura, lo que revela la complejidad de sus distintas actividades (*vid*. *supra*, § 9 y 11). Teóricamete, en primer lugar debía haber una persona dirigente especializada, un «maestro» o arquitecto, capaz de realizar el diseño y el trazado teórico de la construcción y de dirigir toda la obra, que debería dominar las técnicas necesarias y tener una formación adecuada basada en su experiencia. Bajo su dirección trabajarían artistas-escultores especializados, canteros que serían simples artesanos y aprendices y ayudantes, todos organizados en el taller.

Apenas existen datos sobre el funcionamiento de los talleres ibéricos, que atendían las necesidades de una sociedad a cuyo servicio se crearon estas obras de escultura y arquitectura. Los restos de monumentos arquitectónicos concentrados en yacimientos como el de *Ilici* en La Alcudia de Elche evidencian talleres locales, como los habría en Osuna, Cástulo, etc., cuya actividad se extendería por el territorio de su entorno. Algunos talleres tuvieron gran personalidad y una larga evolución, un aspecto escasamente valorado, como el de *Ilici,* que ya inicia su actividad en el Periodo Orientalizante, al igual que los de Cástulo, Baena o Porcuna, pero posteriormente asimilaron influjos jonios, clásicos, púnicos y helenísticos y perduraron hasta la romanización, evolución que evidencia su permeabilidad a las corrientes estilísticas dominantes en el Mediterráneo.

Junto a estos talleres locales parece evidente la presencia de artistas foráneos formados en talleres del mundo colonial, cuyo influjo explica la aparición de nuevos estilos y técnicas que revitalizaran las tradiciones de los talleres indígenas. Algunas obras, como el monumento de Pozo Moro, el conjunto de Porcuna (Negueruela 1990), la *Koré* de Alicante (Chapa 2020) o la Dama de Elche (García Bellido 1943; Almagro-Gorbea 2024c) difícilmente se pueden explicar sin la presencia de artistas foráneos, aunque su papel debió haber sido ocasional. La falta de referencias escritas y la escasez de datos y de análisis limitan los conocimientos sobre estos campos de la cultura ibérica, aunque se ha supuesto que estos artistas foráneos se pueden explicar del mismo modo que las «importaciones coloniales suntuarias» como resultado de un intercambio básicamente político-económico entre la sociedad colonial y la sociedad ibérica.

Estos talleres de canteros-escultores, capaces de construir los monumentos citados, serían en la sociedad ibérica unos de los más preciados «bienes de prestigio» y, en consecuencia, serían objeto de relaciones comerciales e incluso políticas entre la sociedad indígena y los centros coloniales. Su presencia en el mundo indígena facilitaba el deseo de resaltar el prestigio social que gozaría el poseedor o el usuario de tales construcciones, pues todos estos monumentos, por sus características, resaltaban socialmente a su poseedor como verdaderos símbolos de *Machtkunst,* pues esta era su función fundamental. En consecuencia, los creadores y constructores de estos monumentos debieron tener un importante papel en el marco de las relaciones económicas –y políticas–, entre el mundo colonial y el mundo ibérico. Se ha señalado que la crátera de Vix (Rolley 2003) y los grandes objetos de lujo exportados al mundo celta (Piggott 1965, 195; Brun 1987; VV. AA. 1988, 231 s.; Rolley 1988; *id*. 1995) deben interpretarse como «regalos políticos» a reyes y personajes regios, es decir, eran regalos para facilitar amistades políticas que, dentro de las relaciones coloniales, se traducirían en beneficios comerciales, esto es, económicos, y también en ventajas políticas en el Sureste de Iberia y Andalucía Oriental (*vid*. *infra*, § 20.2). Esta hipótesis la confirma el emplazamiento de estos monumentos siempre en puntos estratégicos de las vías de comunicación y su pertenencia a personajes regios que ocupaban la cúspide social y gozaban de alto poder económico, que en gran parte se basaría en el control de las vías de comunicación surgidas por el intercambio comercial desarrollado por las factorías comerciales de la costa mediterránea, como La Fonteta, para obtener de su *hinterland*, dentro del que cabría situar Pozo Moro, productos deseables para su actividad, entre los que debieron ocupar un papel predominante los mercenarios celtíberos y los recursos mineros de la zona de Sierra Morena, en especial la plata. En consecuencia, los dinastas constructores de estos monumentos serían los beneficiarios del comercio de bienes de prestigio, constituido por cerámicas áticas, bronces, telas, perfumes, vino, etc., entre el mundo colonial y el mundo indígena, con un mecanismo similar al de las élites del mundo hallstáttico en Europa Central (Piggott 1965, 187 s.; Frankenstein y Rowlands 1978, 73 s.; Brun 1987), probablemente a cambio de mercenarios y de plata. Los pueblos coloniales podrían proporcionar arquitectos y escultores a estos dinastas, que, a su vez, podrían distribuir las importaciones coloniales suntuarias entre su clientela para acrecentar su poder político y económico y resaltar su autoridad. Este contexto permite comprender la importancia de los talleres de arquitectos-escultores en la sociedad ibérica.

Las factorías y poblaciones coloniales podrían proporcionar un equipo de canteros-escultores a personajes indígenas para acrecentar sus relaciones comerciales con su *hinterland* económico o para facilitar alianzas políticas, pero también las poblaciones y dinastas ibéricos podrían utilizar talleres de constructores especializados para incrementar las clientelas personales y lograr mayor prestigio, riqueza y poder en sus respectivos teritorios. Este proceso facilitaría la aparción de talleres indígenas al servicio de monarcas o ciudades, incluso en competencia con los centros coloniales, que siempre podrían proporcionar artesanos y técnicos de más calidad para construir monumentos de mayor importancia, que, a su vez, introducirían novedades copiadas y asimiladas por los talleres indígenas, lo que permitió a la arquitectura y escultura ibéricas seguir las grandes corrientes artísticas mediterráneas.

Estos monumentos tendrían evidente repercusión en la sociedad. En primer lugar, exaltaban a las altas elites sociales a las que iban dirigidos y resaltaban su poder político como testimonio de *Machtkunst*, pero, además, a través de la iconografía y el simbolismo de las creaciones de estos artistas se introducirían nuevas ideas religiosas y sociales, como evidencia el monumento de Pozo Moro. Se desconoce si estos talleres dependían de los monarcas o dinastas o si estarían al servicio de las élites urbanas. La continuidad de los talleres de Osuna, Cástulo o La Alcudia de Elche indica su relación con esos núcleos urbanos, hecho que no excluye que fueran talleres áulicos dependientes de las elites regias, pues al menos Cástulo consta que estaba gobernada por reyes como *Cerdubelus* (Liv. 28,20), a los que sería lógico atribuir el control de estos talleres, aunque los talleres de santuarios, como el del Cerro de los Santos (Ramallo *et al*. 2019), parece lógico que dependieran de la clientela de devotos que encargaban las esculturas. En otros casos, estos monumentos se localizan en lugares aislados a pesar de su importancia, como ocurre en Pozo Moro y en el Monumento de Alcoy (Almagro-Gorbea 1982c), e igualmente en el *heroon* de Porcuna. En estos casos es difícil adscribir esos monumentos aislados a un taller urbano, por lo que deben considerarse obras de talleres itinerantes, realizados de manera ocasional a requerimiento de *reges* y dinastas, talleres de los que se sabe muy poco de su organización y de la pertenencia social de sus miembros (*vid. supra)*. Es evidente que estos monumentos indican el grado de especialización en el trabajo alcanzado en la sociedad ibérica y su creciente complejidad, ya que la subsistencia de los canteros-escultores, con independencia de su nivel social, estaría asegurada por el dinasta, la ciudad o el santuario para el que trabajaban.

Estas interesantes cuestiones sobre la estructura social y sobre el papel de los constructores de los monumentos funerarios ibéricos suponen un avance en estos temas, aunque el estado actual de conocimientos no permita ofrecer una explicación más precisa. En cualquier caso estos monumentos tendrían evidente repercusión en la sociedad. En primer lugar, exaltaban a las altas elites sociales a las que iban dirigidos y resaltaban su poder político como testimonio de *Machtkunst*, pero, además, a través de la iconografía y el simbolismo de las creaciones de estos artistas se introducirían nuevas ideas religiosas y sociales, como evidencia el monumento de Pozo Moro.

12. LOS PARALELOS ARQUITECTÓNICOS[58]

12.1. Introducción

El monumento de Pozo Moro, construido a fines del siglo VI a. C., es uno de los edificios más interesantes de la arquitectura fenicia (fig. 10.1, 10,2). Al mismo tiempo, puede considerarse el inicio de la arquitectura ibérica y, por sus características arquitectónicas y su simbolismo, es un ejemplo de *Machtkunst* (*vid*. *infra*, § 18.6), como confirma el destacado ajuar hallado en el *bustum* (Almagro-Gorbea 1983a; *id*. 2009a; *vid*. *supra,* § 7).

En la excavación realizada en 1973 se recuperaron 115 sillares y fragmentos de elementos arquitectónicos (*vid*. *supra*, § 5, fig. 5.2 y 5.3), que permiten analizar este complejo monumento, que tiene gran interés para conocer las transformaciones de la arquitectura del siglo VI a. C., cuando desde el área sirio-fenicia se difundían formas y técnicas originarias de diversas culturas de Oriente, desde Persia, Anatolia y el Egeo hasta Etruria, el mundo púnico y la cultura ibérica en el Mediterráneo Occidental.

La característica arquitectónica esencial del monumento de Pozo Moro, al margen de sus técnicas constructivas y de su metrología (*vid*. *supra*, § 9 y 10), es su estructura turriforme, que tiene sus mejores paralelos en monumentos fenicios de estructura comparable entre los que se debe incluir. Pozo Moro se alza sobre una *krepís* o base escalonada a modo de podio, tiene sillares en forma de león en las esquinas, está decorado con un friso de relieves corrido, emplea molduras de gola con baquetón, probablemente debió tener una cámara y quizás tuvo falsas puertas y una cubierta apiramidada. Todos estos elementos son característicos de la arquitectura funeraria fenicia del siglo VI a. C., aunque no todos los monumentos fenicios similares tienen todas estas características, ya que conforman un conjunto muy polimorfo, propio de una época de transición.

El monumento turriforme de Pozo Moro fue concebido como *nefesh* (Gawlikowski 1970, 12 s.; Picard 1973; Ferron 1975, 287-303; Mouton 1997, 82; Prados 2008, 273 s.) o símbolo y representación visible del *numen* o ánima del personaje difunto divinizado en él enterrado, que se ha identificado como el «Señor de Pozo Moro» (Almagro-Gorbea 2024b; *vid*. *infra*, § 19). Se alza sobre un *témenos* enguijarrado (fig. 5.1), que tiene forma de «piel de toro» (Almagro-Gorbea 2023a; *vid*. *supra*, § 6), a semejanza de la figura de bronce del *Smiting God* (fig. 6.10) procedente de Enkomi, en Chipre (Seeden 1980, 123, lám. 112, n.º 1794; Almagro-Gorbea 2023a, fig. 17), pero se asienta sobre leones, como las esculturas reales sirio-hititas monumentales (fig. 6.11), concebidas igualmente como *nefesh* del rey difunto, como confirman los documentos epigráficos (Pardee 2009; Bonatz 2000a; Bonatz 2016). En consecuencia, el análisis estilístico de sus elementos arquitectónicos se relaciona con la función y significado de esta compleja construcción. Esta relación entre forma y significado, característica de la arquitectura oriental, permite considerar que el monumento de Pozo Moro era un lenguaje simbólico que transmitía un programa ideológico de exaltación del poder, en el que formas y mensajes se refuerzan mutuamente y constituyen la clave para interpretar estilística y simbólicamente el monumento (*vid. infra*, § 18).

---

[58] Este capítulo ha sido publicado en M. Almagro-Gorbea, «Tradición e innovación en la arquitectura fenicia del siglo VI a. C. El monumento de Pozo Moro». *Madrider Mitteilungen* 64, 2023, 1-64. https://doi.org/10.34780/5ka1-dfhe.

La forma simbólica de «piel de toro» del *témenos* de Pozo Moro asocia el monumento al citado *Smiting God* de Enkomi, pero la idea de estar sustentado sobre leones lo relaciona con el sarcófago del *Ahiram* de Biblos (Rehm 2004, lám. 1-4) y con las citadas esculturas monumentales sirio-hititas dedicadas al culto funerario regio. En consecuencia, el monumento de Pozo Moro fue concebido como *nefesh* que asociaba la tradición de monumentalidad y sacralidad de las esculturas regias sobre leones sirio-hititas con la tradición de monumentos turriformes fenicios como imagen abstracta del difunto (fig. 6.10 a 6.12). Al servicio de estas ideas se dispuso un conjunto de innovaciones arquitectónicas y escultóricas, características de la segunda mitad del siglo VI a. C., por lo que Pozo Moro es un ejemplo de arquitectura fenicia monumental en esa etapa de cambio.

12.2. Los monumentos fenicios turriformes

Los sillares conservados *in situ* del monumento de Pozo Moro permiten conocer que se alzaba sobre un basamento o *krepís* de forma cuadrada de 3,65 m de lado, que equivalen a 12 pies de 30,4 cm. Su alzado lo formaban unas 20 hiladas pseudoisódomas de sillares (fig. 10,2 y 10.12), que alcanzarían casi 10 m de altura, *c*. 30 pies, y que revelan un trazado modular (*vid. supra*, § 10). En la concepción arquitectónica de Pozo Moro el elemento esencial es su estructura turriforme, que responde a un tipo de monumento característico de la arquitectura fenicia. La estructura turriforme en Pozo Moro estaba rodeada por un *témenos* (Almagro-Gorbea 2023a; *vid. supra*, § 6), que debe considerarse inspirado en el recinto sacro de los santuarios fenicios, como el *Ma'abed* de Amrit (Dunand y Saliby 1985) o el santuario de Adonis de Biblos, representado en una moneda de época romana (Donaldson 1859, n.º 30; Harden 1962, 315, fig. 101), pero en Pozo Moro la *naos*, betilo o tumba mítica central en que moraba la divinidad (fig. 12.1), ha sido sustituida por el monumento funerario turriforme.

Estos monumentos funerarios turriformes pueden considerarse el origen de las «tumbas de pilar» licias (fig. 12.2A-B), datadas a partir del periodo arcaico, que se caracterizan por un pilar en ocasiones alzado sobre una *krepís* y rodeado de un pequeño *témenos*, como las *Temenosgraben* (fig. 12.3) de Xanthos, Apollonia y Trysa (Işık 1998; Schürr y Dönmez 2015). También los *heroa* o tumbas del *Heros ktistes* en Grecia podía estar rodeado por un *témenos,* como el *heroon* del ágora de *Poseidonia*-Paestum (Greco 2014), datado *c*. 510 a. C., prácticamente contemporáneo del monumento de Pozo Moro, aunque el ejemplo más monumental es la Tumba de Ciro en Pasagarda (Stronach 1978, fig. 21; Işık 1998, fig. 1), alzada sobre una doble *krepís* (fig. 12.4A) y rodeada de un monumental *témenos* columnado (fig. 12.4B-C).

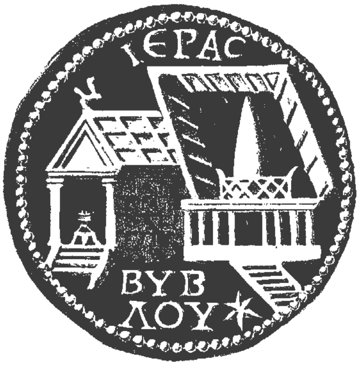


Figura 12.1. Tumba de Adonis en Biblos según una moneda de Macrino (Donaldson 1859, n.º 30).

Estos monumentos funerarios turriformes fenicios parecen surgir hacia el siglo VI a. C., en un periodo en el que se

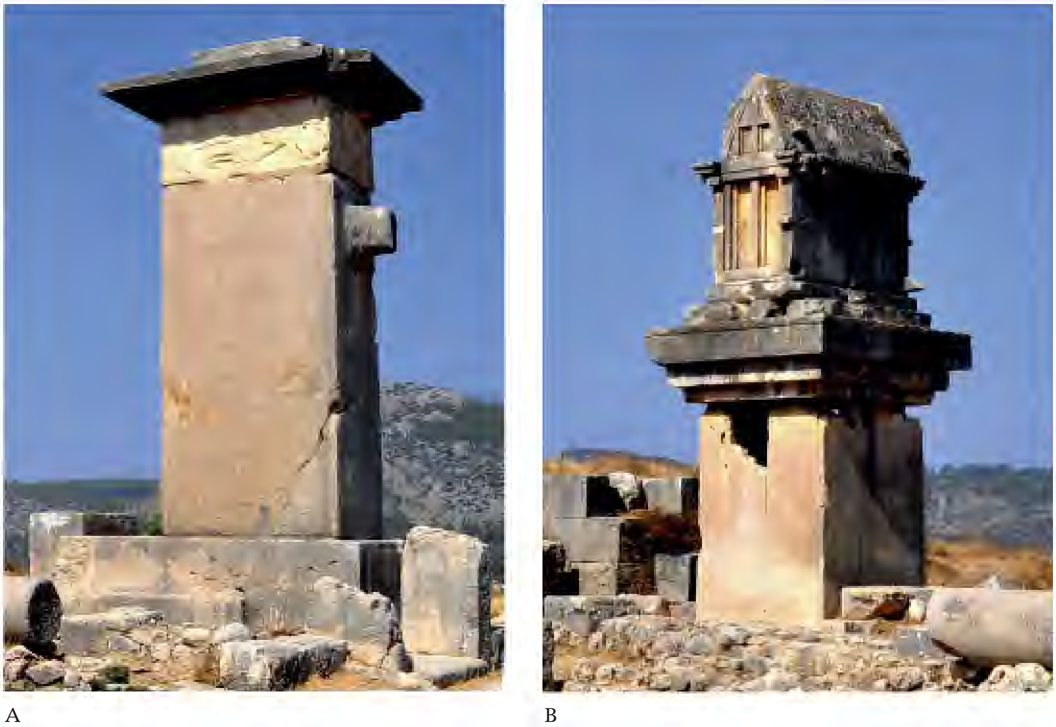


Figura 12.2. Tumbas de pilar de Xanthos. A, Pilar de las Arpías. B, Pilar con *domus aeterna* (fotos: Panegyrics of Granovetter, Creative Commons).

introducen y ensayan numerosas y novedosas soluciones arquitectónicas, algunas apenas analizadas, utilizadas en estos monumentos de características polimorfas. Estos monumentos, además de un cuerpo turriforme de formas diversas, pueden ofrecer una base escalonada, leones sustentantes, un friso corrido, falsas puertas, molduras de remate, entre las que destaca la gola, cámara funeraria elevada sobre el suelo y un *pyramidion* como coronación. Estas características arquitectónicas procedían de diversos ámbitos culturales de Oriente, por lo que evidencian el carácter de *meeting point* que ofrece Fenicia en esa época. Este cruce de influencias explica el carácter polimorfo de sus monumentos funerarios, lo que dificulta en ocasiones identificar sus paralelos. En este sentido, Pozo Moro contribuye a explicar el origen y la difusión de la arraigada tradición de monumentos funerarios turriformes de origen sirio-fenicio que se expandió por todo el Mediterráneo, como evidencian sus elementos técnicos, constructivos, estilísticos e ideológicos, aunque ninguno de los monumentos turriformes fenicios conocidos utiliza y combina tantos elementos constructivos como Pozo Moro.

El análisis arquitectónico del monumento de Pozo Moro debe realizarse junto al de los monumentos turriformes fenicios que son sus más próximos paralelos y con los que comparte elementos comunes, como la propia estructura turriforme, los leones sustentantes o la cubierta apiramidada. Los monumentos fenicios conocidos son escasos y, además, son construcciones polimorfas y complejas, de las que no se ha realizado un análisis sistemático. Este tipo de monumento tuvo gran éxito y amplia difusión, pues inspiró la larga tradición de monumentos funerarios que desde Oriente se extendieron por todo el Mediterráneo, desde la tumba de Ciro en Pasagarda (Stronach 1964; *id*. 1978, 24-43; Nylander 1970, 91 s.) a las tumbas licias, que se consideran posteriores a la conquista persa hacia el 545 a. C. (Deltour-Levie 1982, 200; Işık 2001, 126; İşkan

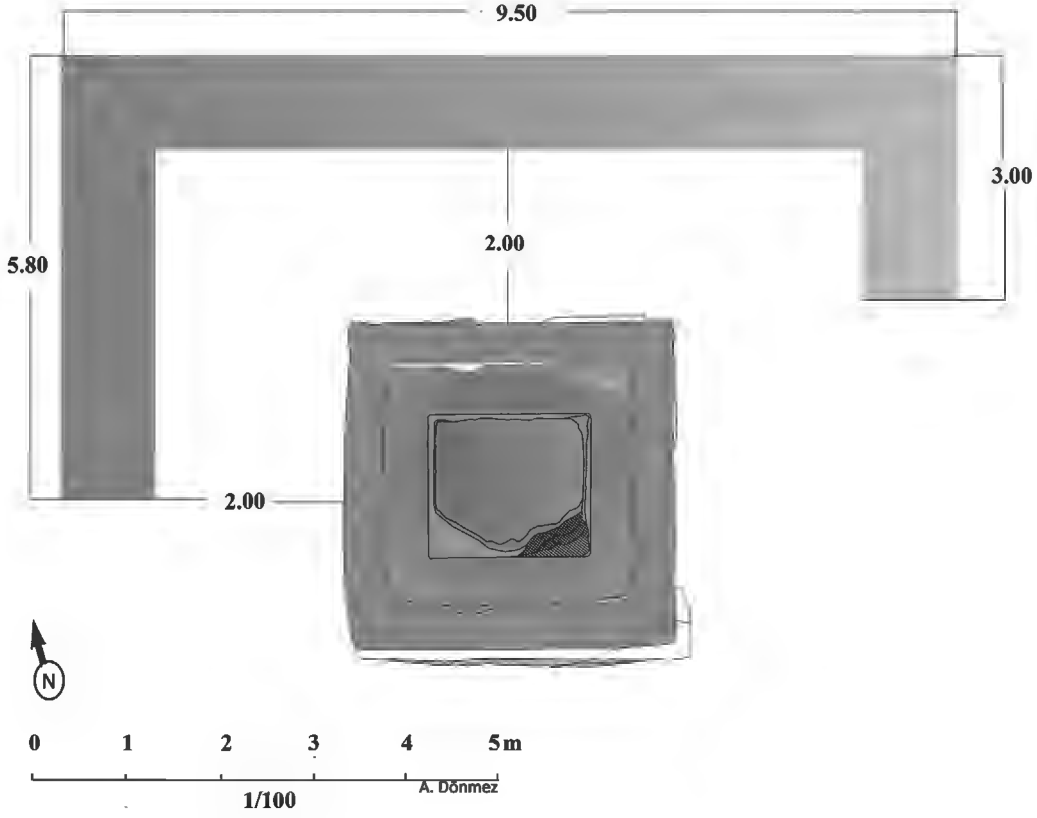


Figura 12.3. Planta de la tumba con *témenos* del ágora de Xanthos (Dönmez y Schürr 2015, fig. 12).

2005, 127; Marksteiner 2005; Seyer 2020). Este tipo de monumento alcanzó un gran desarrollo como tumba de elite y se generalizó en época helenística y romana (Cumont 1917; Cid 1949; Gamer 1981; Almagro-Gorbea 1983a, notas 580 a 630; Hellmann 2006, 274 s.; Prados 2008; etc.).

Los monumentos turriformes fenicios se difundieron desde el siglo VI a. C. por el Mediterráneo Occidental. Lo testimonian, además del monumento de Pozo Moro, la Tumba del León de Almuñécar, Granada (fig. 12.8B), del siglo VII a. C. (Almagro-Gorbea 1983b), probablemente, la tumba de Casa del Obispo en *Gadir* a fines del siglo VI a. C., con una *krepís* de tres escalones, aunque la cámara todavía se sitúa bajo el suelo y no hay restos de la posible torre (Gener *et al*. 2014, 128 s.) y otro monumento similar del siglo VI a. C., peor conocido, de Les Andalouses, Orán, Argelia (Vuillemot 1951; *id*. 1965, 24 s.). Esta tradición prosiguió en los monumentos púnicos y númidas del Norte de África (Rakob 1979; Prados 2008, *passim*) y de Malta, que evolucionaron con influjos helenísticos, especialmente ptolemaicos, como el mausoleo B de Sabratha (Di Vita 1976). De esa misma tradición arquitectónica fenicia derivan los monumentos turriformes ibéricos, que, igualmente, perduraron hasta época romana (Almagro-Gorbea 1983a, 229 s., fig. 10; Prados 2008, 250 s.; Alejo *et al*. 2022; etc.).

La concepción turriforme del monumento de Pozo Moro tiene sus mejores paralelos en las sepulturas conocidas como *Méghâzil*, «El Huso» (fig. 12.5A-B), situados en *Amrit*, la griega *Marathus,* en la costa siria, cerca de la actual Tartús, población que alcanzó su apogeo a partir del siglo VI a. C., ya bajo la dominación persa, fecha a partir de la cual se suelen datar estos monumentos

(Renan 1863, 14 s.; *id*. 1864, 71, lám.7-17; Reber 1871, 131 s., fig. 89; Soury 1874, 798; Perrot y Chipiez 1885, 144 s., 153; Elayi y Elayi 1999; *iid*. 2015; Prados 2008, 105 s.; Al-Maqdissi 2014, 466; etc.). Los tres *Méghâzil* conservados son monumentos turriformes macizos asociados a hipogeos, que probablemente pertenecían a una necrópolis real situada al sur y sureste de la ciudad. En sus hipogeos, saqueados, se recogieron materiales datados a partir del siglo v a. C., lo que no excluye que los monumentos sean anteriores (Almagro-Gorbea 1983b; Prados 2008, 108). Su carácter regio lo indicaría su emplazamiento en la cumbre de una plataforma de roca caliza que domina el amplio territorio circundante, también visible desde el mar y desde la isla de Arados, la antigua *Arwad*. La cronología de estos monumentos turriformes es discutida, pero es evidente su relación con la ciudad fenicia de *Amrit* (Cumont 1917, 216; Cid 1949, 95 s. fig. 1; Will 1949, 281; Almagro-Gorbea 1983b; etc.).

El *Méghâzil* A (fig. 12.6) está formado por un triple cuerpo que se eleva sobre un podio tallado en la roca local. El primer cuerpo es un cubo macizo de 4,40 m de lado rematado por una gran moldura plana saliente, que recuerda la hilada 3 del monumento de *Kabir Hiram*, situado cerca de Tiro (*vid*. *infra*). Esta moldura, claramente destacada, pudo estar decorada con un friso cuando el monumento estuviera enjalbegado y pintado. Sobre este primer cuerpo se asienta un gran monolito cilíndrico liso ligeramente troncocónico, de 4 m de altura y 3,70 de diámetro, con una pequeña moldura en su parte superior, que remata en un *pyramidion* de base pentagonal.

El *Méghâzil* B está situado a unos 6 m del anterior. Este monumento es de trazado y elaboración algo más compleja (fig. 12.7). Tiene también tres cuerpos, con una altura total de 9,52 m (Renan 1864, 72, lám. 13; Reber 1871, fig. 89). Se sustenta sobre una base circular de 2,50 m de alto y 5,15 m de diámetro, formada por 4 enormes bloques de piedra con un pequeño basamento de *c*. 30 cm (1 pie) de altura. De esta base circular sobresale la mitad delantera de cuatro leones (fig. 12.8A), dispuestos en posición semejante al león

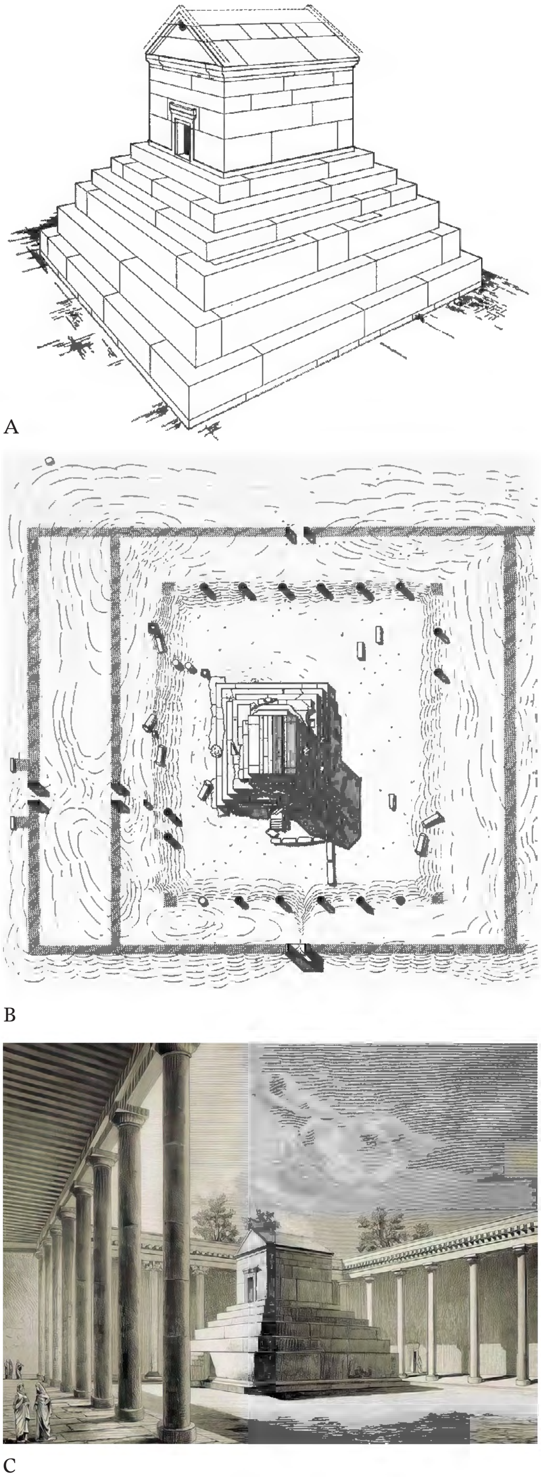


Figura 12.4. A, Tumba de Ciro en Pasagarda (según Stronach 1978, fig. 21). B, Planta del *témenos* y reconstrucción del siglo xix (según Herzfeld 1905 y Wikimapia).

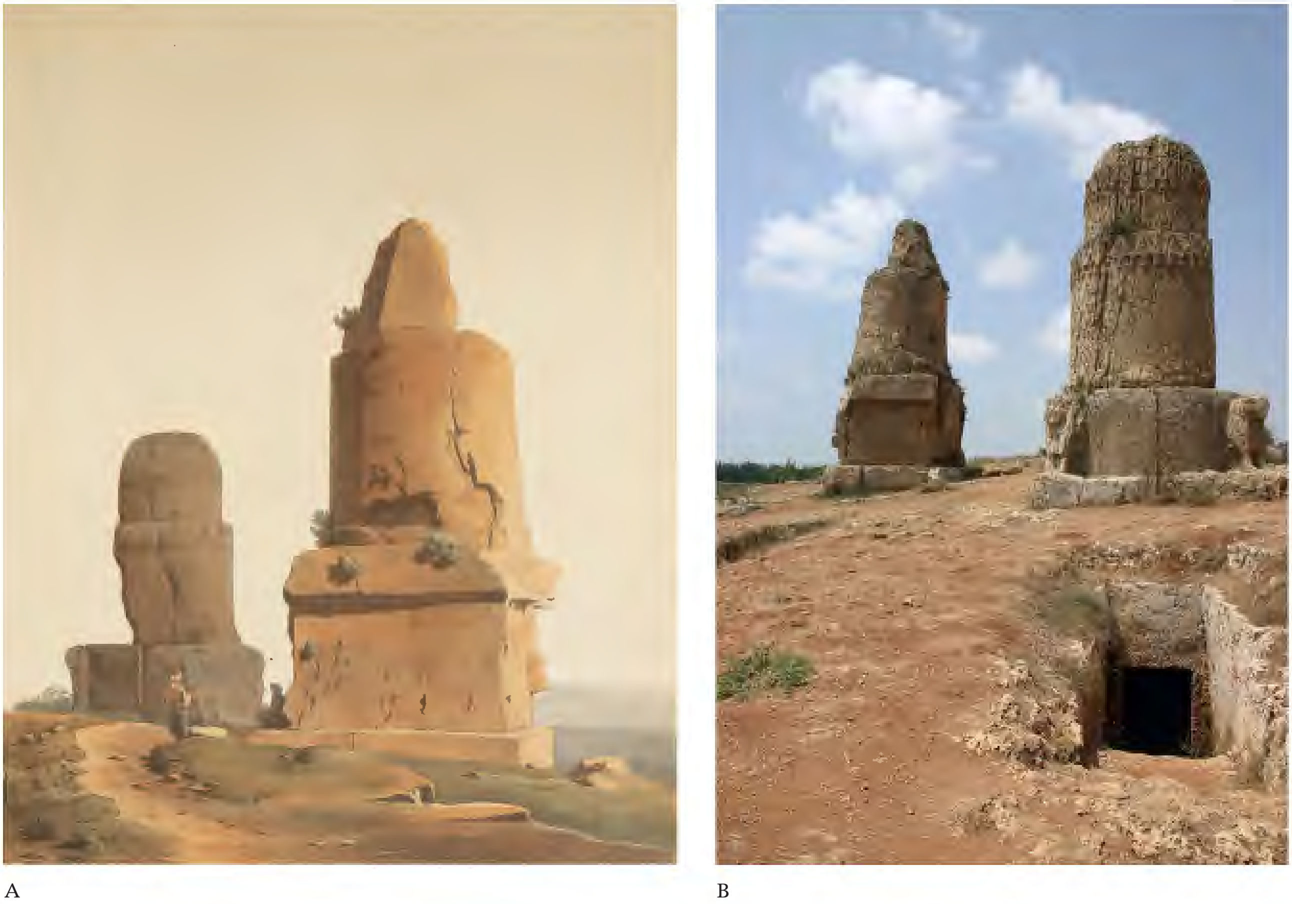

A B

Figura 12.5. A-B, Vista del *Méghâzil* A y B de Amrit (Perrot y Chipiez 1885, fig. 94 y foto: MAG).

de una tumba fenicia de Almuñécar (fig. 12.8B) (Almagro-Gorbea 1983b), por lo que recuerdan los leones de Pozo Moro (fig. 12.8C) y también otro labrado en una peña (fig. 12.8D) en la necrópolis de Oumm el-'Amed, Líbano (Dunand y Duru 1962, lám. 73.1). El *Méghâzil* B se alza sobre su base circular como un monolito de 7,20 m de alto (Reber 1871, fig. 89), formado por un doble cuerpo cilíndrico, el inferior de *c*. 4,20 m de alto y 4 m de diámetro y el superior de 3 m de alto por 3,20 m de diámetro, por lo que su altura es de *c*. 7,20 m (4,20 + 3 m). Los bordes superiores de estos cuerpos están adornados por sendas cornisas formadas por una banda de dentículos rectangulares a los que se superpone otra banda con 16 almenas piramidales escalonadas. La cúspide, de 1,10 m de alto, ofrece una forma semiesférica que se ha considerado simbólicamente equivalente al *pyramidion* egipcio, aunque también se ha interpretado como posible símbolo fálico (Reber 1871, 132, fig. 89), y también remates redondeados tienen un obelisco hexagonal y algunas estelas-obelisco faliformes de Paleopaphos (Leibundgut Wieland y Tatton-Brown 2019, 126 s., fig. 26 y n.º 208-222, lám. 31-32).

El *Méghâzil* C está situado en otra zona de necrópolis, a unos 200 m al sur de los anteriores. Es un enorme bloque de piedra caliza en forma de cubo de 2,36 m de lado y 2 m de alto (fig. 12.9A), dispuesto sobre un basamento formado por dos escalones a modo de sencilla *krepís*. Está rematado en su parte superior por una cornisa o moldura en forma de cima reversa de *c*. 52 cm de alto, sobre la que se alzaba un segundo cuerpo rematado por un *pyramidion,* según la interpretación de Renan (Renan 1864, lám. XVII; Prados 2008, fig. 87).

El monumento próximo de *Burdj-el-Bezzâk* (fig. 12.9B) es otro gran cubo de 8,80 m de lado y 11 m de alto construido sin cimentación sobre una base cuadrada de 9,30 m de ancho con hiladas horizontales pseudoisódomas de grandes sillares de hasta 5 m de longitud. Está rematado por una cornisa en forma de cima reversa sobre la que se alza una cubierta piramidal. Tiene dos aperturas al exterior que dan a sendas cámaras superpuestas (Renan 1863, 21 s.; *id.* 1864, lám. XVI; Soury 1874, 798; Perrot y Chipiez 1885, 145, fig. 6 y 87; Prados 2008, 108-109), lo que lo diferencia de las tumbas anteriores. *Burdj-el-Bezzâk* se ha datado en época aqueménida y su cima reversa (Perrot y Chipiez 1885, 125, fig. 63), como la del *Méghâzil* C, parece reflejar influjos jonios.

Otro monumento peor documentado, situado más al suroeste, se conoce como *Kabr el-kublé*, la «Tumba de la Mujer Encinta» (Renan 1863, 17; Renan 1864, lám. XVIII; Dunand 1953, 165; Prados 2008, 108). Estaba igualmente rematado en pirámide como el *Méghâzil* C y *Burdj-el-Bezzâk* y se asocia a un hipogeo, como los *Méghâzil*, pero actualmente quedan sus restos derruidos.

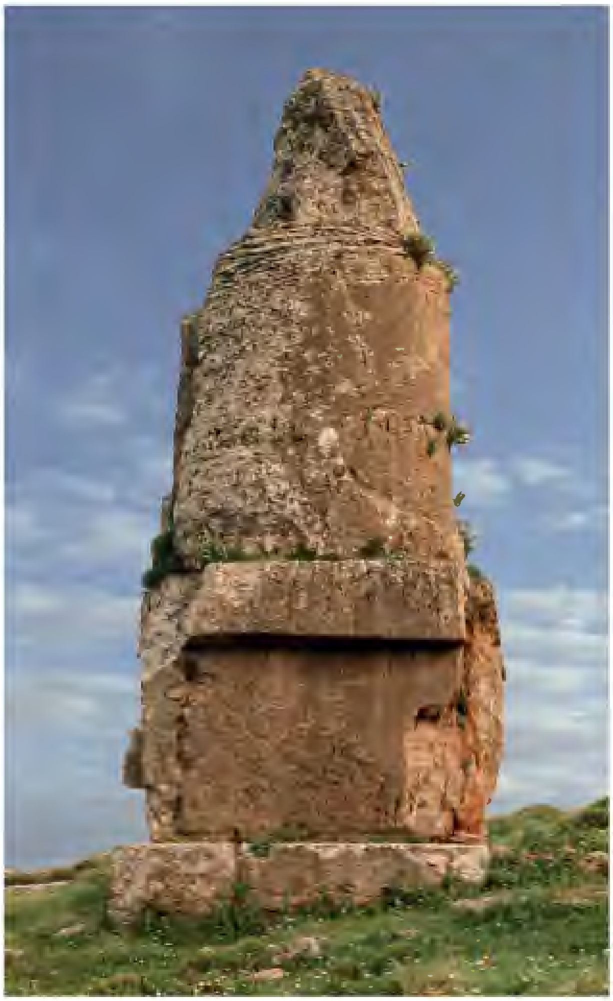


Figura 12.6. *Méghâzil* A de Amrit (foto: MAG).

Con los *Méghâzil* de Amrit se debe relacionar, por su monumentalidad y su estructura turriforme, la llamada «Tumba de Hiram» o *Kabir Hiram* (fig. 12.10A-B). Está situada a unos 6 km al sureste de Tiro, en dirección a Qana, en una altura de suave pendiente que domina todo el entorno. Su cronología es discutida, y aunque no hay datos concluyentes, se suele datar en el I milenio a. C. e incluso en época romana. El monumento lo forman tres hiladas pseudoisódomas de grandes sillares de caliza sobre las que se dispuso un gran sarcófago rectangular tallado en un bloque monolítico de caliza, con una cubierta a dos aguas que sirve de tapa a este monumental sarcófago. Como los *Méghâzil* de Amrit, se asocia a una tumba hipogea excavada en la roca, lo que permite suponer que debió ser la tumba del fundador de esa necrópolis, perteneciente a alguna de las grandes familias de Tiro, probablemente regia y situada en un *fundus* familiar semejante a las residencias reales periurbanas de Israel en la Edad del Hierro (Wright 1985, 270; Almagro-Gorbea 2008-2009).

Kabir Hiram ofrece diversos elementos arquitectónicos de interés. Tiene estructura turriforme, hecho que lo asocia a los *Méghâzil* de Amrit, lo que permite interpretarla como *nefesh*

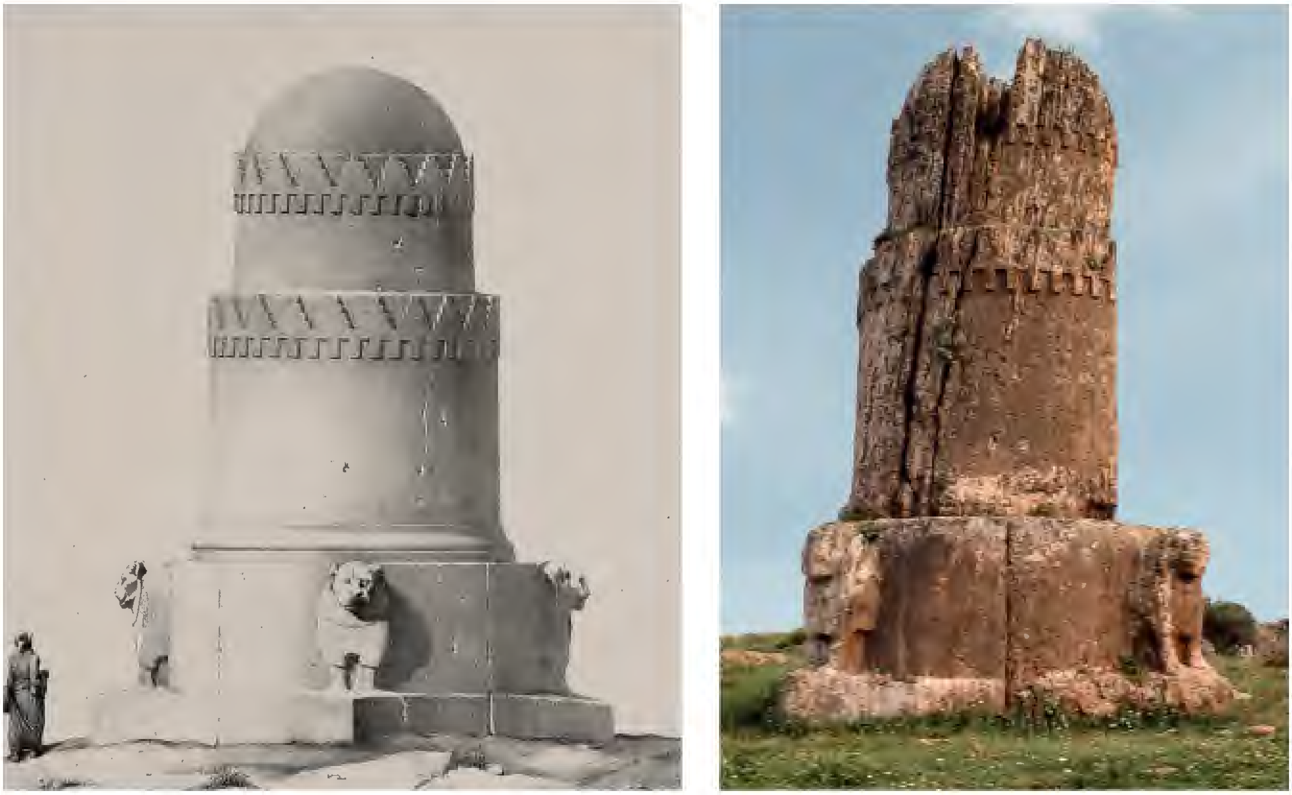

A B

Figura 12.7. A-B, *Méghâzil* B de Amrit (Perrot y Chipiez 1885, fig. 95 y foto MAG).

del difunto. Además, está rematada por un sarcófago, por lo que sigue la tradición fenicia de sarcófagos monumentales, entre los que destaca el del rey *Ahiram* de Biblos (Rehm 2004), pero el sarcófago de *Kabir Hiram,* por su tamaño monumental, equivale a una cámara funeraria dispuesta sobre una estructura turriforme. En consecuencia, fue concebido como *domus aeterna* visible del difunto heroizado, con una disposición similar a la de la Tumba de Ciro en Pasagarda y otros monumentos derivados, como la Tumba Piramidal de Sardes, cuyas estructuras turriformes están rematadas por una *domus aeterna* o cámara funeraria visible. En consecuencia, aunque la fecha de la «Tumba de Hiram» es incierta, debe incluirse entre los prototipos de los monumentos turriformes con cámara, como Pozo Moro. Estos precedentes fenicios inician una larga tradición de monumentos funerarios turriformes que perduró hasta época romana (Will 1949; Gawlikowski 1970; Mouton 1997; Clauss 1999; *id*. 2002; Henning 2013; etc.).

La estructura arquitectónica de *Kabir Hiram* tiene otras características de interés para comprender la evolución de la arquitectura funeraria fenicia. El sarcófago es un gran monolito, comparable a los *Méghâzil* de Amrit, pero su estructura turriforme ya está formada por hiladas pseudoisomorfas de grandes sillares de caliza, como el monumento de *Burdj-el-Bezak* y el de Pozo Moro. También es de interés que las dos primeras hiladas son idénticas, pero la hilada 3, de casi 1 m de altura, sobresale unos 30 cm (1 pie), como si fuera una moldura plana para realzar el sarcófago situado encima. Esta disposición recuerda al *Meghazil* A de Amrit y plantea que pudo estar pintada como una cornisa, como las que ofrece el sarcófago de *Ahiram* (Rehm 2004, lám. 2-4), pero no se debe excluir que ofreciera un friso corrido pintado, como el que decora

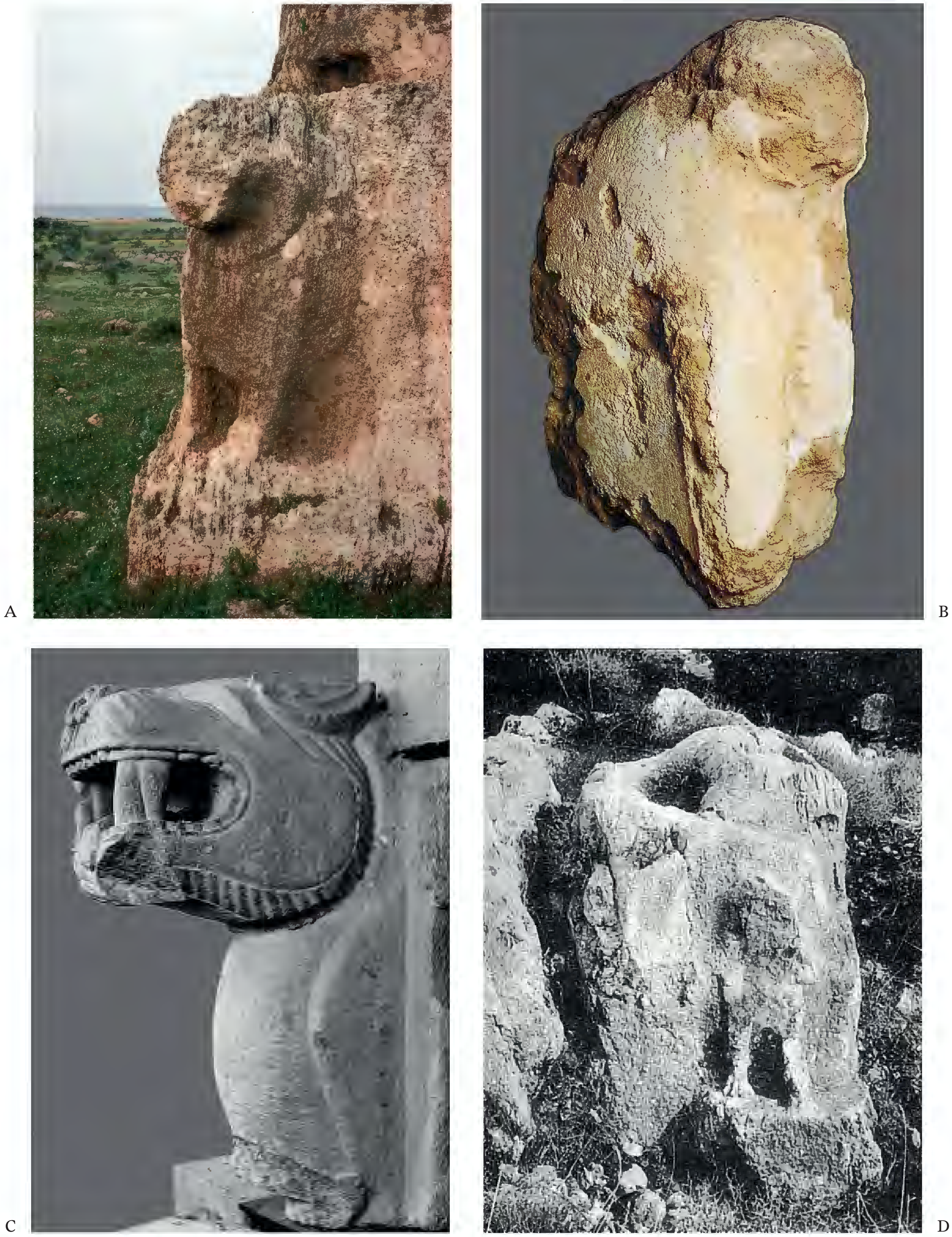
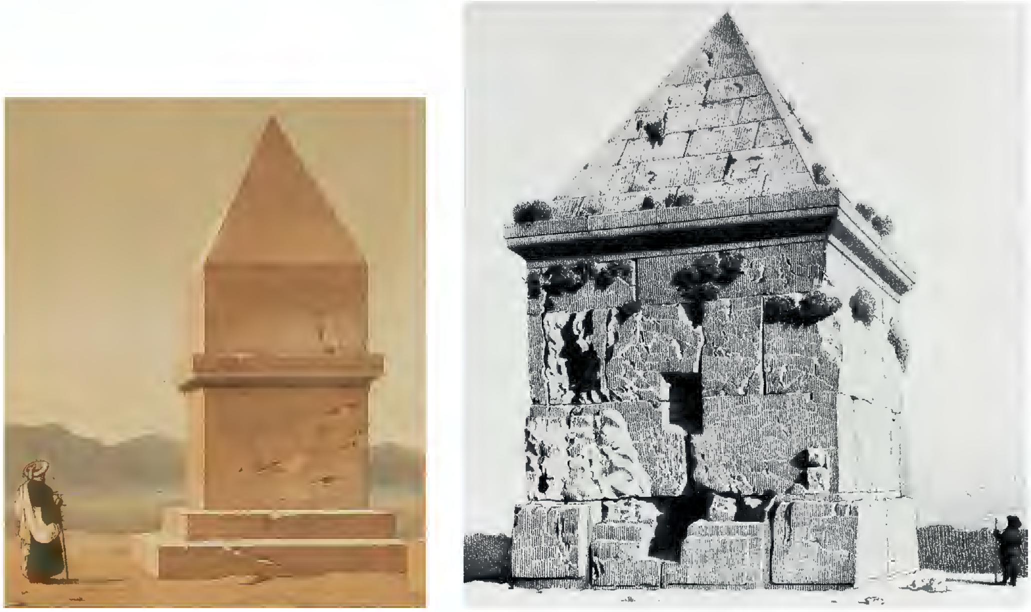


Figura 12.8. A, Detalle de un león del *Méghâzil* B de Amrit (foto: MAG). B, León de la tumba fenicia de Puente de Noy (foto: MAG). C, León de esquina del monumento de Pozo Moro (foto: D-DAI-MAD-WIT-R-03-83-01). D, Prótomo de león de la necrópolis de Oumm el-'Amed (Dunand y Duru 1962, lám. 73.1).

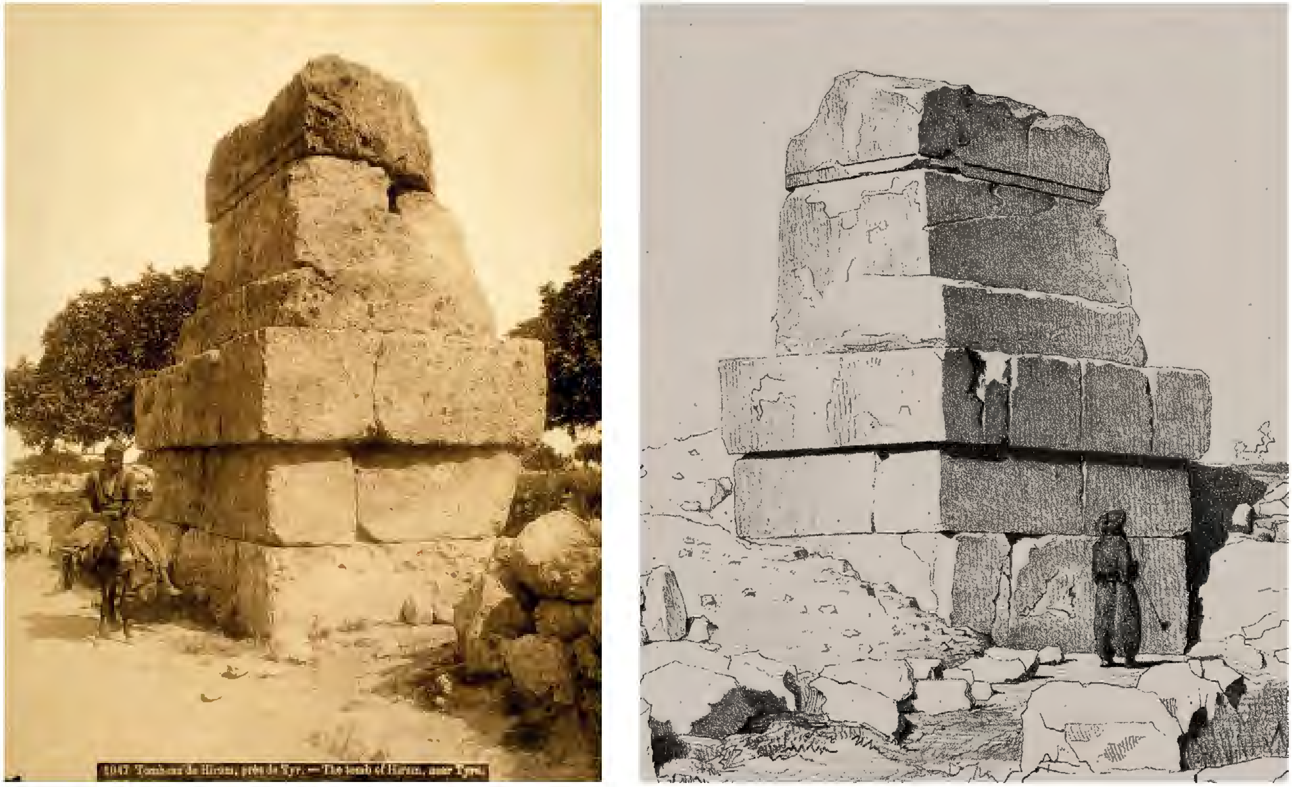


A B

Figura 12.9. A, *Méghâzil* C de Amrit (Renan, 1864, lám. 17). B, Monumento turriforme de *Burdj-el-Bezzâk*, Amrit (Perrot y Chipiez 1885, fig. 6).

dicho sarcófago y el que decoraba la hilada 6 de Pozo Moro. Esta tradición fenicia de monumentos funerarios con frisos pudo inspirar los frisos corridos de los monumentos funerarios helenizados de Asia Menor, como el de la Nereidas de Xantos, tumba del último dinasta de esa población, muerto hacia el 390 a. C. (Coupel y Demargne 1969; Hilds 1973), o el famoso Mausoleo de Halicarnaso (VV. AA. 1991-2004), de inicios de la segunda mitad del siglo IV a. C., monumentos en los que se ha señalado una posible inspiración oriental (Hilds 1973, 105 s.; Nováková y Ďurianová 2018, 189).

El trazado y la modulación de estos monumentos turriformes fenicios apenas se conoce, pues no se han publicado medidas precisas de los *Méghâzil* de Amrit y las publicadas no parecen ajustarse a la metrología fenicia, lo que les resta fiabilidad (Prados 2008, 109). Sin embargo, las medidas de *Kabir Hiram*, tomadas con precisión en pies de 30,4 cm a mediados del siglo XIX (Morris 1868; Morris 1876, 103-111; Van Dyke II, 1974), indican que estos monumentos fenicios tenían un trazado metrológico preciso, como el de Pozo Moro. Las hiladas 1 y 2 de *Kabir Hiram* miden de norte a sur 14 pies por 8 pies de este a oeste (425,6 x 243,2 cm), con una altura de 4 pies (121,6 cm) la hilada 1 y de solo 3 pies (91,2 cm) la hilada 2. La hilada 3 es algo mayor y sobresale 1 pie, pues mide 15 + 1/3 pies de largo por 10 pies de ancho y 3 pies de alto (466 x 304 x 891,2 cm). La hilada 4 corresponde al sarcófago, que es un monolito de 13 pies de norte a sur por 7 + 2/3 pies (395,2 x 232,8 cm) de este a oeste. El sarcófago tiene 6 pies (182,4 cm) de altura y su tapa, que ofrece las mismas dimensiones, mide de alto 3 + 1/2 pies (106,4 cm). En total, el monumento de *Kabir Hiran* tiene actualmente una altura de 5,87 m (19 + 1/3 pies), de los que 10 pies corresponden al monumento y 9 + 1/3 pies a la altura del sarcófago con su tapa. El sarcófago también tiene medidas modulares, pues mide 12 pies de largo por 6 de ancho y de alto, trazado modular basado en un pie de *c.* 30 cm similar al utilizado en Pozo Moro (Almagro-Gorbea 1983a,


1047 Tombeau de Hiram, près de Tyr. — The tomb of Hiram, near Tyre.

A B

Figura 12.10. A-B, Sarcófago monumental de *Kabir Hiram,* cerca de Tiro (Perrot y Chipiez 1885, fig. 113).

211; *vid. supra*, § 10.2), pero hay que destacar que este sarcófago, por sus dimensiones, puede considerarse un monumento turriforme con una cámara situada en su cumbre.

La cronología de estos monumentos turriformes fenicios es discutida, pero se suelen atribuir genéricamente al periodo persa (550-330 a. C.). Los *Méghâzil* A y B de Amrit se relacionan topográfica y funcionalmente, pues tienen la misma orientación y pertenecen a la misma necrópolis (Renan 1864, 71-73), lo que indica una cronología cercana, quizás de dos generaciones sucesivas, que la mayoría de los autores tienden a fechar en época aqueménida a partir del siglo V o a inicios de IV a. C. (Dunand *et al.* 1954-1955, 200-203; Harden 1962, 108; Moscati 1979, 72; Sartre 1989; Saliby 1989, 26-27; Dies Cusi 1995, 418; Prados 2008, 109), aunque también se ha supuesto su construcción en el siglo VII a. C. (Contenau 1931). Del mismo modo, la Tumba de Hiram se ha atribuido al periodo persa al considerarla posterior a la necrópolis de al-Bass en Tiro (Renan 1864, lám. 47, 48; Jidejian 1996, 24-28; Jong 2010, 618, 626), pero sus características tipológicas no excluyen que hubiera pertenecido al rey Hiram III de Tiro (*c.* 552-533 a. C.), como recordaría la denominación popular *Kabir Hiram* (Elayi 2000; *id.* 2006).

Para fechar estos monumentos turriformes hay que analizar la evolución de sus elementos arquitectónicos, que, a pesar de su diversidad, permiten su seriación tipológica, facilitada por la aparición de influjos griegos, como la cima reversa, la *krepís* y quizás los dentículos. El *Méghâzil* B se fecharía en la primera mitad del siglo VI a. C. por su moldura con dentículos rectangulares a los que se superponen 16 almenas piramidales escalonadas. Las almenas escalonadas proceden de la tradición de estos elementos que remataban palacios y templos de la arquitectura asiria, babilonia y persa, como vemos en los relieves de Nínive (Layard 1867, 282, 285; Reade 1998a-b). Igualmente se usaron almenas escalonadas en ciudades fenicias (Harden 1962, fig. 37), como confirman relieves de alabastro hallados en el santuario de Baalath y Adonis de Biblos (Soury 1874, 798; Perrot y Chipiez 1885, 132, fig. 77). Sin embargo, los dentículos se han considerado un influjo griego, pues aparecen en Jonia hacia el 600 a. C. (Wesenberg 1996, 13 s., fig. 12-14) y se documentan en la arquitectura aqueménida a mediados del siglo VI a. C. en la Tumba de Ciro (Nylander 1970, 95, n. 236, fig. 32), pero una maqueta de terracota del siglo X a. C. hallada en Khirbet Qeiyafa, Israel, representa un edificio con dentículos y con puertas con marcos reentrantes (Garfinkel y Mumcuoglu 2013), lo que indica que estos elementos son de tradición fenicia.

Más difícil de fechar, por falta de elementos arquitectónicos indicativos, es el *Méghâzil* A, aunque teóricamente pudiera ser de la primera mitad del VI a. C., anterior al reinado de Ciro (579-530 a. C.). El *Méghâzil* C parece ya posterior, pues ofrece una moldura de cima reversa de origen jonio, documentada a mediados del siglo VI a. C. en la Tumba de Ciro en Pasagarda (Nylander 1970, 91 s., fig. 31b), por lo que sería de la segunda mitad del siglo VI o de inicios del V a. C., como confirma su *krepís* muy sencilla, que evidencia influjos griegos de la segunda mitad del siglo VI a. C. De fecha algo posterior pudiera ser el monumento de *Kabr el-Kublé*, la «Tumba de la Mujer Encinta» (Renan 1864, lám. XVIII; Dunand 1953, 165; Prados 2008, 108), cubierto por una pirámide como el *Méghâzil* C, en el que aparecieron materiales del siglo V a. C. que confirmarían esa cronología. Posterior parece ser el monumento de *Burdj-el-Bezzâk*, que se ha fechado a fines del siglo VI a. C. (Saliby 1989; Prados 2008, 109), pero su doble cámara y su cima reversa (Perrot y Chipiez 1885, 125, fig. 63) inclinan a considerarlo de cronología aqueménida avanzada, quizás del siglo V a. C. o incluso algo posterior y más próximo al helenismo, por lo que ya constituye un tipo diferente de monumento funerario, generalizado en fechas posteriores, aunque deriva de las citadas tumbas monumentales turriformes fenicias arcaicas, entre las que se incluye Pozo Moro.

La variedad de formas de estos primeros monumentos funerarios turriformes fenicios es propia de una teórica fase «prototípica» (Clarke 1968, 183), anterior a que este tipo de monumento alcanzara su forma definitiva en su posterior evolución hasta época romana (Will 1949). Ese carácter polimorfo refleja influencias y modelos de distintos orígenes, característicos de una fase de formación, como ocurre con los elementos formales y estilísticos que ofrece Pozo Moro, que forma parte de esta arquitectura fenicia de transición.

Otro indicio cronológico es que el sarcófago-cámara que remata la estructura turriforme de *Kabir Hiram* se concibió como una *domus aeterna* visible. Esta cámara visible caracteriza la Tumba de Ciro en Pasagarda (fig. 12.4), datada *c.* 546-530 a. C., y otros monumentos derivados, como la Tumba Piramidal de Sardes, de *c.* 550-500 a. C. (Kleiss 1966; Dusinberre 2002, 139-140, fig. 31), la tumba rupestre de *Taş Kule* (fig. 12.11), cerca de Focea (Cahill 1988; Ateflliler 2004), también fechada hacia la segunda mitad del siglo VI a. C., o la tumba de *Gur-i Dochtan* cerca de Fars, en Persia (fig. 12.12), probablemente ya del siglo V a. C. (Van den Berghe 1964). Esta concepción como *domus aeterna* visible puede considerase el precedente de otros monumentos fenicios con cámara construidos a partir del siglo V a. C., como el de *Burdj-el-Bezak* (*vid. supra*). El sarcófago monumental de *Kabir Hiram* se relaciona con los *Méghâzil* de Amrit por su concepción como gran monolito turriforme, pero su forma de *domus aeterna* visible lo relaciona con la Tumba de la Hermana del Faraón en Jerusalén (fig. 12.14). Esta tumba es un gran cubo tallado en la roca caliza, como las tumbas 28, 34 y 35 del Valle del Cedrón, esta última con una inscripción que indica que perteneció a un «Camarero Real», lo que permite datarlas en los siglos VIII-VII a. C., siempre antes de la conquista de Nabucodonosor II el 587 a. C. (Ussishkin 1993). Frente a esta tradición de tumbas rupestres y grandes monolitos, *Kabir Hiram* está construida con hiladas

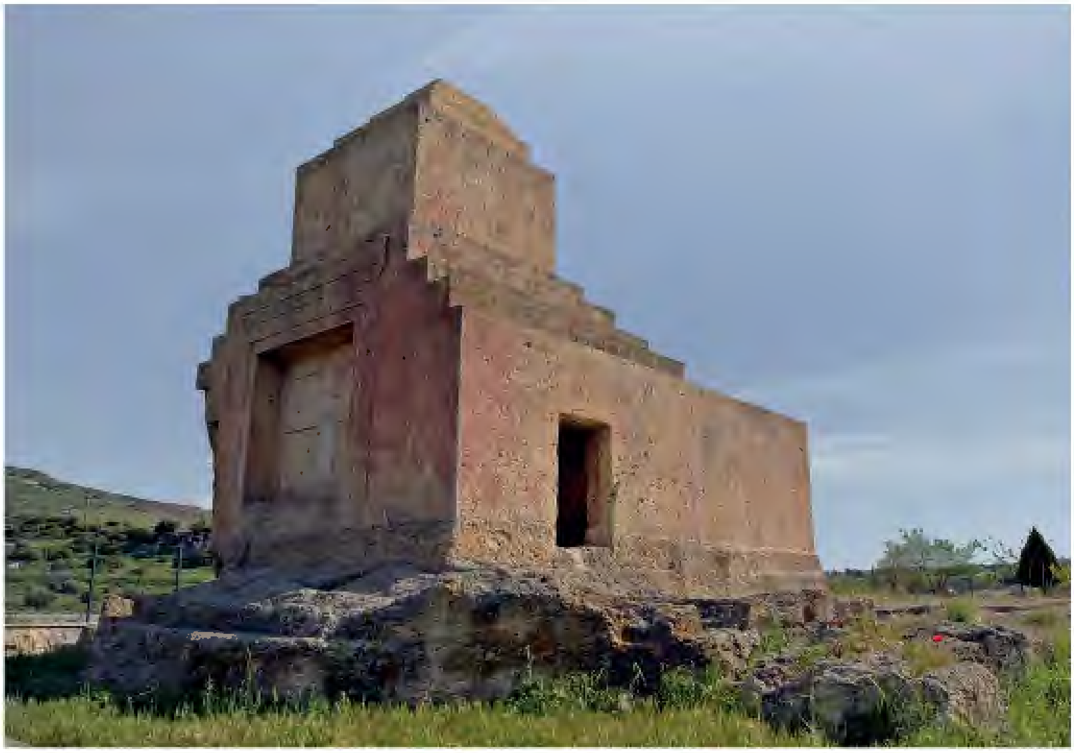


Figura 12.11. Tumba con falsa puerta de *Taş Kule*, cerca de Focea (foto: Megalithic Portal).

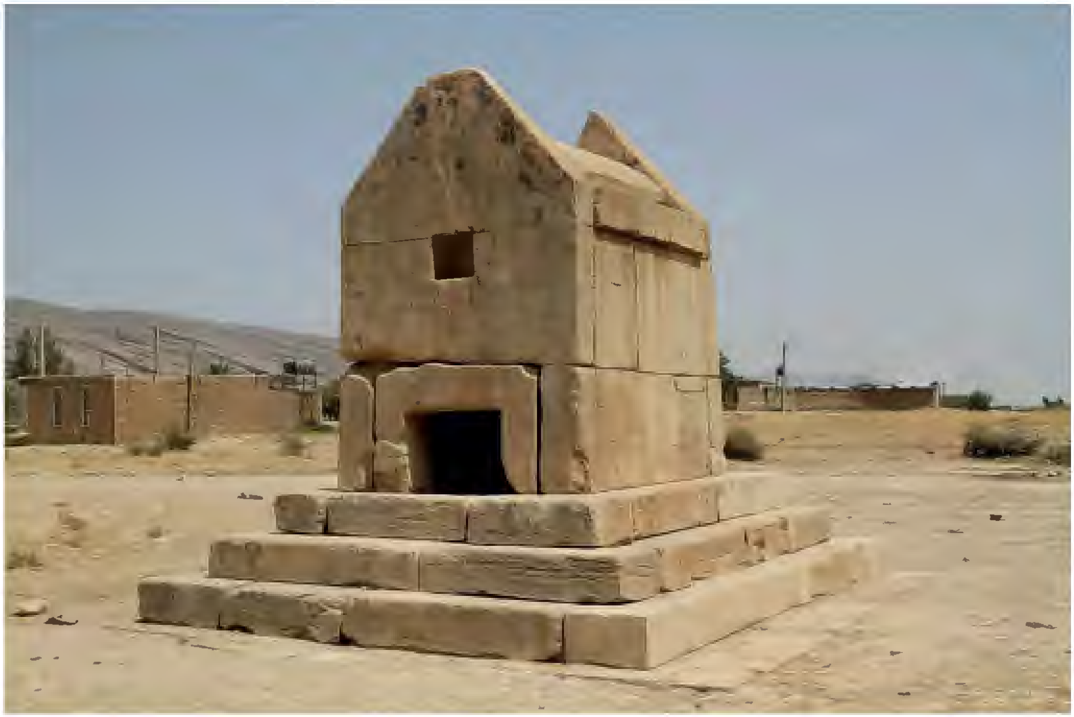


Figura 12.12. Tumba de *Gur-i Dochtan,* cerca de Fars, Persia (foto: Iranian National Heritage).

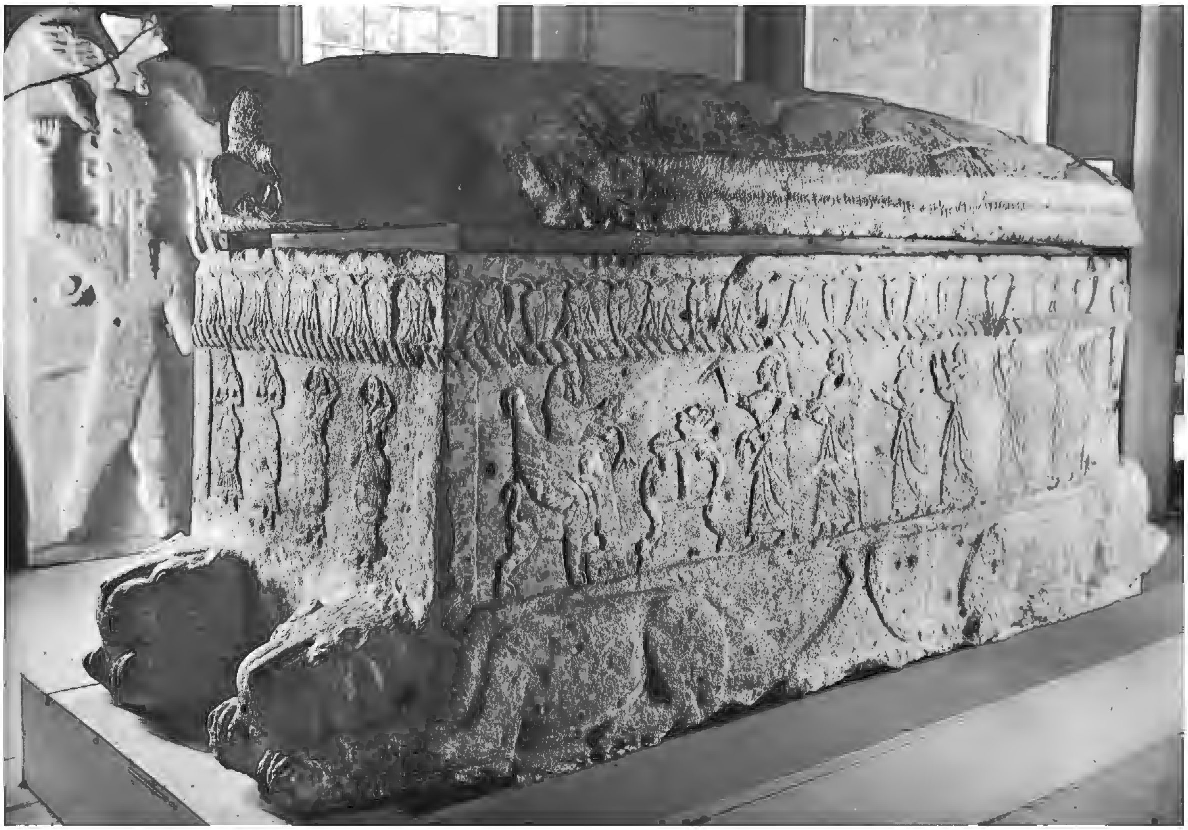


Figura 12.13. Sarcófago del rey *Ahiram* de Biblos (foto: Library of Congress Prints and Photographs Division https://hdl.loc.gov/loc.pnp/matpc.03491).

pseudoisódomas de grandes sillares de caliza, como el monumento de *Burdj-el-Bezak*. En consecuencia, *Kabir Hiram* debe considerarse posterior a las tumbas del Valle del Cedrón, datadas *c.* 700 a. C., y también a los *Méghâzil* A y B de Amrit, por lo que probablemente es ya de la segunda mitad del siglo VI a. C., lo que permitiría identificarla con la tumba de Hiram III, rey de Tiro *c.* 552-533 a. C. (Elayi 2006).

En esta tradición de sarcófagos de estructura arquitectónica monumental, como el de *Kabir Hiram,* se puede incluir al sarcófago de *Ahiram* (fig. 12.13), hallado en la tumba V de la necrópolis real de Biblos (Montet 1928, 228 s., lám. 127-151) y que se conserva en el Museo Nacional de Beirut. El monumental sarcófago de *Ahiram* tiene elementos estilísticos y formales que aparecen en el monumento de Pozo Moro, lo que obliga a analizarlo entre sus precedentes y paralelos, al margen de su discutida cronología. Se suele fechar hacia el año 1000 a. C. (Markoe 1990; Cook 1994), pero se ha datado desde el siglo XIII a. C. (Garbini 1977; Bordreuil 2007, 77), en el siglo XI a. C. (Rehm 2004, 63 s.; Lehmann 2005) y en los siglos IX-VIII a. C. por su estilo de la Edad del Hierro II (Porada 1973; Muyldermans 1989; Sass 2005, 75 s.) y por motivos epigráficos (Wallenfels 1983; Sass 2005).

El sarcófago de *Ahiram* es de grandes dimensiones (fig. 12.13), pues mide 300 cm de longitud, 114 cm de ancho y 147 cm de altura (10 x 4 x 5 pies de *c.* 30 cm), aunque no alcanza las proporciones monumentales del sarcófago de *Kabir Hiran*, que mide 395,2 x 232,8 x 182,5 cm, equivalentes a una cámara funeraria de 12 x 6 x 6 pies. Entre las características arquitectónicas del sarcófago de *Ahiram* destaca el estar sustentado sobre cuatro leones tumbados (Rehm 2004, lám. 1-3), según un modelo de tradición sirio-fenicia que documentan los cuatro leones del *Méghâzil* B de Amrit (Renan 1864, 71 s.; Prados 2008, 105 s., fig. 86), elemento que perduró hasta época persa en la muralla de Biblos (Parrot *et al*. 1975, fig. 110) y hasta época helenística en el palacio de Quars-el-Abd, cerca de Amán (Larche y Will 1991). Estos leones sustentantes se difundieron hasta la Hispania fenicia, como evidencia la «Tumba de los Leones» de Almuñécar (Almagro-Gorbea 1983b) y los leones de las hiladas 4 y 12 del monumento de Pozo Moro (*vid. infra*).

Otro elemento arquitectónico destacado del sarcófago de *Ahiram*, al margen de su iconografía y significado, es el friso corrido que rodea sus cuatro lados, pues, junto a los leones que lo sustentan, documenta una tradición fenicia que llega hasta el monumento de Pozo Moro. En el friso de *Ahiram* se han señalado influjos egipcios y sirio-hititas (Rehm 2004, 58 s.), pero su disposición en los cuatro lados es el mejor precedente del friso corrido de la hilada 6 de Pozo Moro y de otros monumentos posteriores. El paralelismo formal y estructural entre el sarcófago de *Ahiram* y el monumento de Pozo Moro lo refuerza la moldura sogueada del sarcófago, comparable a las molduras sogueadas de los baquetones de las hiladas 9 y 16 del monumento de Pozo Moro. Esta tradición de un friso corrido asociado a ricas molduras orientalizantes en monumentos funerarios prosigue hasta el siglo v a. C. en los sarcófagos chipriotas de Amatunte, *c*. 510-490 a. C. (Tatton-Brown 2004; Petit 2004; Stylianou y Schollmeyer 2007; Hermary y Mertens 2014, 353 s.), de Golgoi, *c*. 500-475 a. C. (Hermary y Mertens 2014, 363 s.; Stylianou y Schollmeyer 2007) y de Paleopaphos, *c*. 475-450 a. C. (Raptou 2007, 311 s., fig. 3-5), que testimonian una larga tradición fenicia, que prosigue hasta época helenística en el altar (Stucky 1984) y en los relieves del santuario de *Eshmun* en Sidón (Will 1985; Stucky 2005, 170-183). Esta tradición fenicia de frisos funerarios permite suponer que estuvieran pintadas con un friso corrido o con molduras decorativas la hilada 3 del monumento de *Kabir Hiram*, muy saliente y destacada, y la gran cornisa plana que ofrece el *Méghâzil* A de Amrit, en una disposición similar al friso de la hilada 6 de Pozo Moro. Esta tradición de frisos en monumentos funerarios pasó a los pilares licios, algunos de ellos también asociados a animales de esquina (Akurgal 1941; Demargne 1958; Devambez 1960; Zahle 1975, fig. 4; Deltour-Levie 1982), y esta tradición debió influir igualmente en los frisos corridos de las tumbas monumentales griegas de Asia, como el monumento de las Nereidas de Xantos, de *c*. 390 a. C. (Coupel y Demargne 1969; Bommeelaer 1986), el *Heroon* de Trysa, de *c*. 370 a. C. (Marksteiner 2002), y el Mausoleo de Halicarnaso, poco posterior al 350 a. C. (VV. AA. 1991-2004), en los que el friso corrido alcanza su máxima expresión en monumentos funerarios. Los cipos con relieves de tipo Chiusi evidencian la extensión del friso funerario hasta Etruria (Paribeni 1938; Jannot 1976), en ocasiones asociado a animales de esquina como elemento apotropaico sustentante. Esta amplia difusión también explica la aparición de friso en monumentos funerarios ibéricos (Almagro-Gorbea 1983a, n. 74).

Otra característica de estos monumentos turriformes fenicios es que se construyeron para que fueran muy visibles, lo que trasluce un deseo de perduración de la memoria como testimonio de prestigio social. Esta idea de hacer visible el monumento funerario parece proceder de la capilla egipcia asociada a la tumba (Perrot y Chipiez 1882, 250, fig. 161, 301-307, fig. 187-194; Bruyère 1925, 21 s., lám. 19-20; Petrie 1930, lám. 19; Davies 1938, fig. 5, 11, 12, 19-24; McCown 1947, fig. 8; Avigad 1954, 18 s., fig. 134; Ussishkin 1993, fig. 207; etc.), pues las capillas funerarias egipcias, a partir del Imperio Medio, podían estar rematadas por una pirámide o *pyramidion* (Wagner 1980, 90 s., 169 s., lám. 28,3 y 32; Ussishkin 1993, fig. 108), que les daba visibilidad y

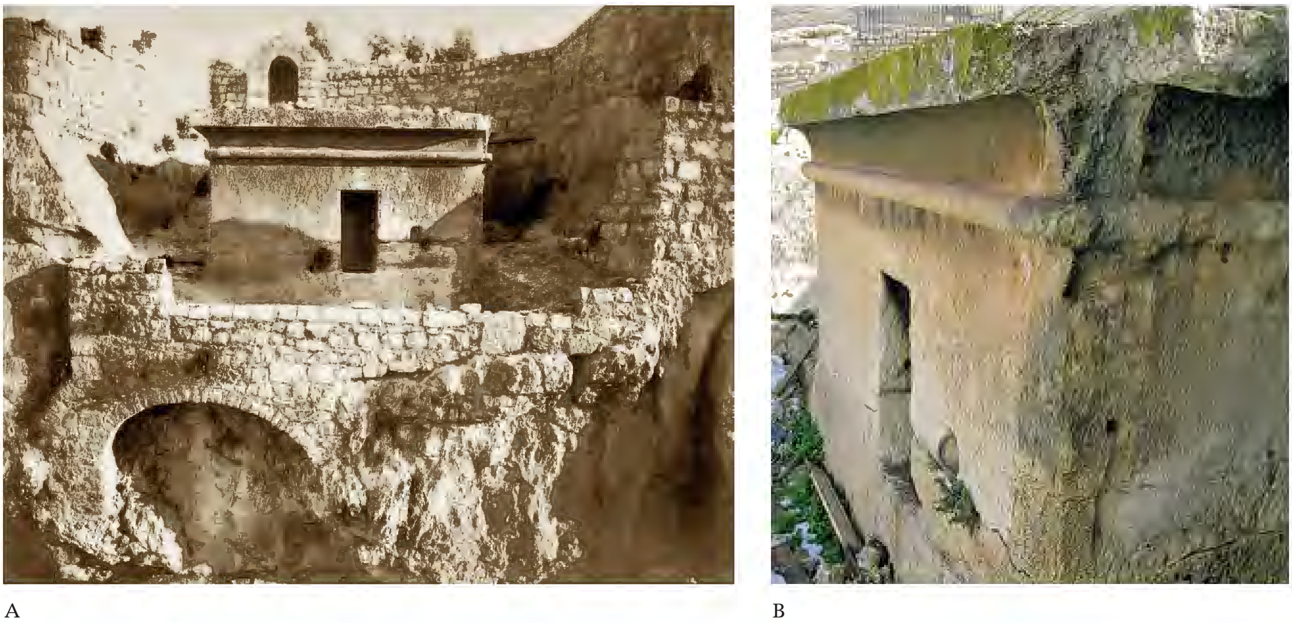


Figura 12.14. A-B, «Tumba de la Hermana del Faraón», Jerusalén (foto: Wikimapia).

era un símbolo solar y de resurrección (Rammant-Peeters 1983), que fue adoptado por los monumentos turriformes fenicios, entre ellos posiblemente el de Pozo Moro.

El más antiguo testimonio conocido de una tumba con *pyramidion* en el área fenicio-palestina es la «Tumba de la Hermana del Faraón» (fig. 12.14), en el valle del Cedrón, en Jerusalén (Avigad 1954, 18 s., fig. 134; Ussishkin 1993, 43 s.). Es un gran cubo tallado en la roca caliza con una cámara funeraria excavada en su interior. El monumento, rematado por una cornisa de gola con su baquetón y coronado por una pirámide, fue construido con un codo fenicio de *c*. 46,5 cm (Ussishkin 1993, 50 y 285, aunque indica un codo 52,5 cm), pues mide 12 codos de ancho (5,58 m), su altura es de 8 codos (3,72 m), la longitud del techo es de *c*. 13 codos (6,19 a 6,05 m) y su anchura es de 12 codos (5,60 m), mientras que la cámara de su interior mide de 2,19 m de largo por 2,13 m de ancho y 2,11 de alto m (7 x 7 x 7 pies de *c*. 31 cm). La cornisa de gola y el baquetón tienen una altura de 2 codos (80 + 15 cm) y la pirámide que cubría el monumento mediría 5,30 x 4,82 m (11 + 1/3 x 10 + 1/3 codos, probablemente 10 x 10 codos), y tendría una pendiente de 45º y una altura de *c*. 2,40 cm (*c*. 5 codos). Esta tumba confirma el influjo egipcio en estos monumentos anteriores al 600 a. C., por también se ha relacionado con las sepulturas rupestres frigias (Akurgal 1955, 87 s., lám. 36; *id*. 1961, 86 s., fig. 51-53) y con la tumba rupestre de *Taş Kule,* cerca de Focea, fechada en época aqueménida (Akurgal 1975, 118; Cahill 1988; Atefllller 2004). De estas tumbas cúbicas talladas en la roca proceden las tumbas de dado etruscas, que sustituyen a las de túmulo en la primera mitad del siglo VI a. C. (Akerstrom 1934, 73-80, fig. 15; Brocato 1995; *id*. 2012), como evidencian sus molduras derivadas de la gola egipcia con baquetón (Dennis 1878, fig. 1-6; Akerstrom 1934, 102-106, fig. 20, lám. 1, 2; Brocato 1995, lám. XIII), probablemente por intermediación fenicia. Este tipo de sepultura rupestre cúbica pudo influir en la Tumba de Ciro en Pasagarda (Nylander 1970, 91-102; Stronach 1978, 24-43) y en sus imitaciones posteriores (Nylander 1970, 75-91; Stronach 1978, 300-304), en las tumbas de pilar licias (Demargne 1958; Deltour-Levie 1982) y en las grandes sepulturas helenísticas de Oriente

(Lawrence 1957, 195 s.; Dinsmoor 1950, 257 s., 329 s.) y de Occidente (*id*. 1950, 330), que siempre tienen una estructura turriforme y monumental para realzar al dinasta heroizado enterrado.

La tradición del monumento turriforme arraigó en la zona sirio-fenicia, donde perduró hasta época romana (Will 1949; Mouton 1997; Clauss 1999; *id*. 2002; etc.). También se extendió por el mundo fenicio-púnico de Occidente, pues se conocen monumentos turriformes desde el siglo VI a. C. tanto en Hispania (*vid. supra*) como en el Norte de África (Vuillemot 1951; *id*. 1965, 24 s.), donde esta tradición está perfectamente documentada (Poinssot y Salomonson 1963, 57-79; Rakob 1979; Prados 2008), incluso por representaciones pintadas (Cintas y Gobert 1939; Ferron 1968; Prados 2008, 185 s.). Esta tradición prosigue con influencias helenísticas, en especial ptolemaicas, en las grandes tumbas reales númidas (Poinssot y Salomonson 1963, 76-79; Rakob 1979, 119-171) y también perduró en Iberia, lo que explica el complejo origen de los monumentos turriformes romanos (Cid 1949; Poinssot y Salomonson 1963, 57-79; Gamer 1981; etc.).

12.3. Elementos característicos de la arquitectura funeraria fenicia

Los monumentos analizados, entre los que se incluye Pozo Moro, ofrecen elementos característicos que documentan la amplitud de recursos y el polimorfismo de la arquitectura funeraria fenicia del siglo VI a. C. Entre ellos se debe incluir la *krepís* o basamento escalonado, los leones sustentantes en las esquinas, el friso corrido elevado, las falsas puertas, una cámara que sustituye al hipogeo, molduras de gola con baquetón y la cubierta apiramidada.

***El basamento escalonado*.** Los monumentos turriformes conocidos en Fenicia se asientan directamente sobre la roca, como los *Méghâzil* A y B de Amrit o el monumento de *Kabir Hiram* cerca de Tiro, pero también alguno tiene un basamento escalonado que realza el carácter sacro del edificio y las diversas partes de su estructura, como el monumento de Pozo Moro o el *Méghâzil* C de Amrit (fig. 12.9A), elemento que también realzaba la sepultura de Casa del Obispo en *Gadir* (Gener *et al*. 2014, 128 s.). Este basamento generalmente estaba formado por tres escalones, como la *krepís* sobre la que se elevaban los templos griegos (Martin 1965, 234 s.), de la que debe proceder, sin excluir posibles precedentes fenicios. Esta innovación surge en la arquitectura griega arcaica en la primera mitad del siglo VI a. C. y se generaliza a partir de mediados de ese siglo, pues resaltaba el carácter sagrado del templo o edificio sacro al elevarlo sobre la superficie del suelo (Zuchtriegel 2023, 126 s.). Su origen helénico, comparable al de la cima reversa, evidencia la llegada de los primeros influjos jonios a la arquitectura fenicia, de forma paralela a los influjos helénicos que muestra la escultura fenicia desde la segunda mitad del siglo VI a. C.

No se conocen los prototipos fenicios de los que procedería el basamento de Pozo Moro y el más sencillo del *Méghâzil* C de Amrit, que puede considerarse el más antiguo ejemplo en Fenicia, constituido por solo dos escalones sobre los que se alza el monumento (Renan 1864, lám. XVI y XVII), pero a partir del siglo VI a. C., muchos monumentos de Oriente se elevaban sobre una *krepís* o basamento escalonado para resaltar su carácter sacro, desde Palestina hasta Anatolia y Persia, *krepís* también utilizada en los monumentos turriformes púnicos y númidas del Norte de África (Prados 2008, 188 s.) y en los del mundo ibérico (Izquierdo 2000, 68 s.; Alejo *et al*. 2022).

Una monumental doble *krepís* de tres gradas cada una sustenta la Tumba de Ciro (Nylander 1970, 99, 101; Stronach 1978, 41), de *c*. 546-530 a. C., quizás para resaltar su carácter de «Rey de Reyes» (fig. 12.4), y también la Tumba Piramidal de Sardes, de *c*. 550-500 a. C. se alzó sobre una *krepís* (Kleiss 1966; Dusinberre 2002, 139-140, fig. 31), como algunas tumbas lidias, licias y frigias de la segunda mitad del siglo vi a. C. Esta *krepís* es un influjo de la arquitectura griega (Nováková y Ďurianová 2018), como muestra la tumba de *Taş Kule* (fig. 12.11), cercana a Focea, de la segunda mitad del siglo vi a. C. (Cahill 1988; Ateflliler 2004) o de la tumba persa de *Gur-i Dochtan* (fig. 12.12), ya del siglo v a. C. (Van den Berghe 1964). Sin embargo, la técnica de rellenar con piedras irregulares y tierra el basamento de sillares de la *krepís,* como sucede en Pozo Moro, parece ser de origen egipcio, donde se utilizaba como relleno en mastabas y pirámides (Arnold 1991, 82, 87, 96, 110, etc.).

Leones de esquina apotropaicos. Un elemento característico de la arquitectura fenicia son los leones que sustentan el *Méghâzil* B de Amrit (fig. 12.7 y 12.8A) y el monumento de Pozo Moro (fig. 12.8C). En el *Méghâzil* B están dispuestos en posición erguida (Renan 1864, lám. 13), como la mayoría de los leones neohititas (Akurgal 1969, 94 s.; Orthmann 1971; Genge 1979; Bonatz 2000a, 25 s., fig. 2, lám. II, n.º A7 y A8; etc.) y como los leones de la tumba fenicia de Puente de Noy (Almagro-Gorbea 1983b), en Almuñécar, Granada (fig. 12.8B), mientras que los leones de Pozo Moro están tumbados, como los del sarcófago de *Ahiram* de Biblos (fig. 12.13). Además de los leones del *Méghâzil* B y de Pozo Moro, se conocen otros leones fenicios asociados a monumentos funerarios. Un prótomo de león está esculpido en una peña (fig. 12.8D) en la necrópolis del noroeste de Oumm el-'Amed (Dunand y Duru 1962, 87, lám. 73,1), a 19 km al sur de Tiro, y, aunque carece de contexto, pudo ser la base de un monumento turriforme que utilizó dicha peña como *nefesh* y lugar de la sepultura, quizás situada en la oquedad que ofrece en su interior (Almagro-Gorbea y Torres 2010, fig. 143). También pudo pertenecer a un monumento similar un fragmento de mandíbula de león de estilo siriohitita procedente de Sidón (Stucky 1993, 73, n.º 50, lám. 13,50), cuyo estilo resulta próximo a los leones de Pozo Moro (fig. 16B.8). Más dudosa es otra cabeza de león de estructura muy cúbica de Amrit, que se ha interpretado como una posible gárgola (Almagro-Gorbea y Torres 2010, fig. 144A y B). Con estas esculturas de Fenicia se relacionan los sillares de esquina en forma de león del monumento de Pozo Moro (Almagro-Gorbea 1983a, lám. 17 a 21), cuatro situados en el cuerpo inferior y otros cuatro en la base del cuerpo superior (*vid*. *supra*, § 10, fig. 10.12). La escultura de la mitad delantera de un león (fig. 12.8B), que procede de un monumento turriforme de la necrópolis fenicia de Puente de Noy, en Almuñécar, Granada (Almagro-Gorbea 1983b), mide 65 cm de alto, 30 de ancho y 38 cm de largo, con la parte posterior cortada transversalmente, probablemente para ser adosada perpendicularmente a un monumento turriforme como en el *Méghâzil* B de Amrit, sin excluir que pudiera ser un sillar de esquina zoomorfo. Esta escultura se asocia a la tumba de cámara C-4 de esa necrópolis, datada a fines del siglo vii o inicios del vi a. C. por el ajuar en ella aparecido.

Las esculturas de león adosadas a un monumento funerario como soporte del *Méghâzil* B de Amrit, de Oumm el-'Amed, de Puente de Noy y de Pozo Moro y los leones que sostienen el sarcófago de *Ahiram* de Biblos confirman el origen fenicio del monumento funerario turriforme sostenido por leones. Los animales con función arquitectónica, especialmente leones, son característicos de la arquitectura oriental (Naumann 1955, 360 s.), pero este elemento fue asimilado por la arquitectura fenicia y tuvo amplia difusión por el Mediterráneo. Su influjo se percibe en la arquitectura griega arcaica (Gruben 1963, 142, fig. 36) y también en Etruria aparecen elementos zoomorfos de esquina en la segunda mitad del siglo vi a. C. que reflejan influjos fenicios orientalizantes (Rumpf 1928, lám. 12; Paribeni 1938, 57 s.; *id*. 1939, 179 s., n.º 150-173; Jannot 1984a, 220-225, lám. 66-68), como las tumbas de dado (Sgubini-Moretti 1980, 135 s.). En el Mediterráneo Occidental los leones fenicios de Almuñécar y de Pozo Moro perduran en época púnica, como evidencia el pequeño sillar de esquina del siglo v a. C. con una sirena de Motia (Moscati 1980, 126). Del ámbito púnico pasaron a los mausoleos númidas, como los de Dugga o Sabratha B, este con claros influjos helenísticos alejandrinos, mausoleos que eran a la vez el *nefesh* del rey difunto y una afirmación de su poder (Di Vita 1976, 248 s., 280 s., fig. 4), siguiendo la tradición de monumentos fenicios como los de Amrit, Puente de Noy y Pozo Moro, pues estos monumentos se difundieron asociados a su significado ideológico (Picard 1973, 31 s.) como símbolos de *Machtkunst*.

La arquitectura ibérica asimiló igualmente esta idea, pues se conoce más de 15 monumentos ibéricos sustentados por animales de esquina, como leones, esfinges, toros androcéfalos y toros tumbados, carneros y jinetes, que se extienden desde el Sureste hasta la Baja Andalucía (fig. 12.17) (Almagro-Gorbea 1983a, 230 s., fig. 10; *id.* 1983b, 94 s., fig. 1). Estos monumentos destacaban en sus necrópolis, en ocasiones surgidas en torno a ellos, como se atestigua en Pozo Moro (Alcalá-Zamora 2003, 64 s.; *vid. infra*, § 20), pues serían las tumbas de *reges* y dinastas considerados héroes fundadores de los clanes enterrados en dichas necrópolis (Almagro-Gorbea 1983c). Los modelos fenicios, como el león de Puente de Noy (fig. 12.8B), se fechan a finales del siglo VII o inicios del VI a. C. (*id.,* 1983b), los de estilo orientalizante en el siglo VI y los de estilo jonio-ibérico en el V a. C., pero hay ejemplares tardíos fechados hacia el siglo III a. C., ya que este elemento arquitectónico de origen sirio-hitita, por su carácter apotropaico, perduró hasta la Romanización, como evidencia la Puerta del León de Cástulo, Jaén (Barba 2014; Barba *et al.* 2015).

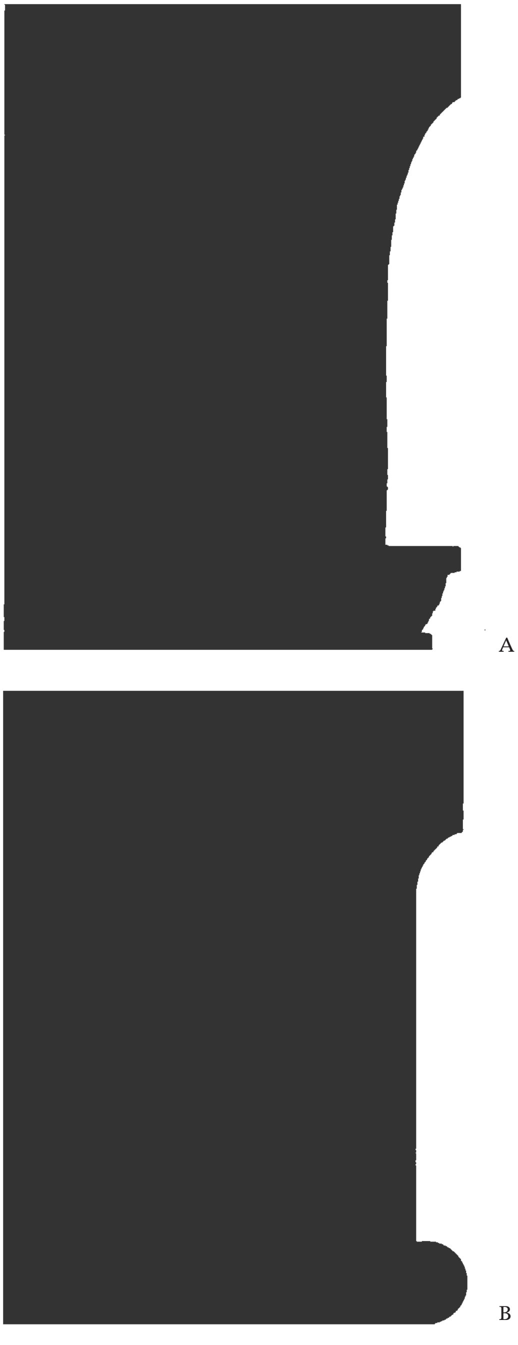


Figura 12.15. Golas del cuerpo inferior (A) y superior (B) del monumento de Pozo Moro.

Los sillares zoomorfos con la función arquitectónica de sustentar y proteger «míticamente» una puerta, un monumento o una escultura sobrepuesta proceden de una arraigada tradición de la arquitectura oriental (Naumann 1955, 360 s.), bien atestiguada en los palacios sirio-hititas (Naumann 1955, 354 s.), cuyo significado apotropaico mágico explicitan las inscripciones grabadas en los leones de Til Barsip (Frankfort 1954, 181 s.; Keel 1972, 110, fig. 165). Estos sillares zoomorfos mantienen la iconografía generalizada en Oriente desde el II milenio a. C. de la imagen de la divinidad sustentada sobre leones (*vid. infra*, § 16.3). Este esquema iconográfico, de profundo significado ideológico, pasó a las esculturas reales sirio-hititas sustentadas sobre parejas de leones (fig. 6.11), esculturas que eran el *nefesh* del rey, divinizado *post mortem* en su culto funerario, muchas de ellas de carácter monumental, pues algunas superan los 3 m de altura, cuyas inscripciones explicitan que eran el *nefesh* del personaje representado, idea esencial para comprender su función ideológica (von Luschan 1911, fig. 265; Woolley 1921, lám. B25; Akurgal 1961, fig. 109 y 126-127; Genge 1979, lám. 101, 103; Çambel y Öziar 2003, lám. 218; Bonatz 2000a, 106, lám. II, A6 y A7; *id*. 2016, fig. 6; Gilibert 2011, 76 s.; *id*. 2015; Osborn 2020, 180, fig. 5.4).

La asociación de leones protectores del *nefesh* del rey difunto se reitera en los cuatro leones (fig. 12.13) que sostienen el monumental sarcófago del rey *Ahiram* de Biblos (Rehm 2004, *passim*), y también en monumentos turriformes como el *Méghâzil* B de Amrit y Pozo Moro, cuyos leones apotropaicos resaltaban el carácter divino y regio del monumento funerario (fig. 12.8A y C). La imagen del rey sobre leones de la estatuaria sirio-hitita fue sustituida en la arquitectura fenicia por un gran pilar a modo de obelisco o estela monumental como *nefesh* del difunto, rematado en un *pyramidion* (fig. 16.10 a 16.12). El *pyramidion* y la construcción de un monumento visible sobre el suelo reflejan influjos egipcios, atestiguados en Fenicia desde inicios del II milenio a. C., como lo testimonian algunos obeliscos de Biblos, como el de *Abi Shemu*, dedicado al recuerdo del rey difunto y a su culto (Wagner 1980, 116), tradición de la que derivan los monumentos turriformes del *Méghâzil B*, Puente de Noy, Pozo Moro y, probablemente, Oumm el'Amed, cuyos leones sustentadores de carácter apotropaico eran símbolos de la divinidad, pues eran los defensores mágicos del *nefesh* del personaje divinizado al que pertenecía el monumento, como vemos en Pozo Moro.

El monumento turriforme sostenido sobre leones es una creación sirio-fenicia que asociaba dos ideas diferentes. Por una parte, hacía visible el monumento funerario, siguiendo la tradición egipcia asimilada en el ámbito fenicio al menos desde el siglo VIII a. C. que evidencia la Tumba de la Hermana del Faraón (Avigad 1954, 18 s., fig. 134; Wagner 1980, 90 s.). A esta idea se añadieron los leones sustentantes originarios del ámbito sirio-hitita, ya atestiguada en el sarcófago de *Ahiram* a inicios del I milenio a. C. De esta doble idea debió surgir en Fenicia septentrional este tipo de monumento funerario, probablemente hacia el siglo VI a. C., quizás al perder poder las monarquías tradicionales. Esta creación arquitectónica resaltaba el carácter divino del monumento sustentado por leones como *nefesh* del dinasta, como se deduce de sus características constructivas, de su costo, del reducido número de monumentos conocidos y de su gran visibilidad. En consecuencia, eran monumentos de la elite regia que gobernaba las ciudades de Fenicia y, probablemente también, de los dinastas del mundo fenicio occidental, interpretación acorde con la estructura política de Cartago anterior a las reformas del siglo VII a. C. y que da cierta luz sobre la estructura socio-política de las colonias y factorías fenicias del Mediterráneo.

El friso con relieves. La hilada 6 del monumento de Pozo Moro ofrece en sus cuatro lados un friso situado intencionadamente en el centro del cuerpo inferior en el que se han representado cuatro escenas míticas (Almagro-Gorbea 1983a, 195 s.), cuya interpretación resulta compleja (López Pardo 2006; *vid*. *infra*, § 14A-E, 17 y 18.3). Este friso, característico del monumento de Pozo Moro, debe considerarse otra creación de la fecunda arquitectura funeraria fenicia.

La idea del friso concebido como una «banda figurada continua de carácter narrativo» tiene un origen complejo, con precedentes en Mesopotamia, Siria y Anatolia (Demangel 1932, 40 s., 56 s., 219 s.). Ya es utilizada en estanques sagrados de Siria (Matthiae 1965) y tuvo gran desarrollo entre los hititas (Alexander 1986, 23) y posteriormente en Asiria (Akurgal 1969, 9 s.), pues los frisos del santuario de Yazilikaya se han considerado el precedente de los de Persépolis y del Partenón (Alexander 1986, 23). Esta tradición de frisos narrativos prosigue en los ortostatos arquitectónicos de palacios y templos sirio-hititas del I milenio a. C. (Orthmann 1971; Mellink 1974; Weippert 2005; Gilibert 2011; Pucci 2015) y se refleja en las bandas de calderos y cuencos metálicos de tradición hitita (Mellink 1966), que pasan al mundo sirio-fenicio (Markoe 1985; Almagro-Gorbea 2015a, fig. 18).

No se conocen frisos en la arquitectura fenicia, pero debía existir una tradición de la que procedería el friso que decora los cuatro lados del monumental sarcófago de *Ahiram* de Biblos (Montet 1928; Chehab 1949; Rehm 2004) (fig. 12.13), cuya escena de banquete funerario se relaciona con las representadas en marfiles y estelas sirio-hititas (Porada 1973; Bonatz 2000a; *id*. 2016; Sass 2005, 75 s.), sin olvidar el posible precedente en marfiles cananeos narrativos, como evidencia la moldura plana que los enmarca (Loud 1939, lám. 32-33). También han aparecido ortostatos con relieves de estilo fenicio enmarcados en un característico reborde plano similar al que ofrecen el sarcófago de *Ahiram* y los relieves de Pozo Moro en el santuario de *Melqart* y *Astart* de Umm el-'Amed (Dunand y Duru 1962, lám. 28.1, 28.2 y 29.4). El friso en los cuatro lados del monumento que ofrece el sarcófago de *Ahiram* y la hilada 6 del monumento de Pozo Moro prosigue en los sarcófagos chipriotas del siglo V a. C. de Amatunte y de Golgoi (Stylianou y Schollmeyer 2007), lo que refleja la continuidad de una tradición fenicia, aunque la labra de los relieves de Pozo Moro, por su estilo, se atribuye a artesanos arameos del área sirio-hitita.

El friso de Pozo Moro, situado en el centro del cuerpo inferior, ocupa la hilada 6, lo que exige levantar la vista para observarlo. Esta disposición elevada rompe la tradición de los ortostatos sirio-hititas y de los relieves asirios dispuestos a nivel del suelo, pero tiene precedentes hititas, como los del santuario de Yazilikaya (Bittel 1976, fig. 232-233; Alexander 1986), y también puede compararse con los relieves que decoraban la vía sacra y las murallas de Babilonia (Koldewey 1918; Wetzel 1930) y con los relieves aqueménidas de la tumba de Darío I (522-486 a. C.) y de sus sucesores, Jerjes I, Artajerjes I y Darío II, en Naqsh-e Rustan, dispuestos como un friso sobre una columnata, lo que exigía elevar la vista para contemplarlos. Por otra parte, el *Méghâzil* A de Amrit tiene una gran moldura plana que recuerda la hilada 3 de *Kabir Hiram* (*vid*. *supra*), por lo que estas molduras pudieron haber tenido frisos pintados sobre el enjalbegado del monumento, como los relieves pintados del sarcófago de *Ahiram* (Rehm 2004, lám. 2-4) y de los sarcófagos chipriotas (Stylianou y Schollmeyer 2007, lám. 1), pues la pintura era ampliamente utilizada en Oriente, aunque sean escasos los testimonios conservados (Andrae 1925; Albenda 2005; Nunn 1988; Nagel 2023). Esta hipótesis explicaría la continuidad desde el friso del sarcófago de *Ahiram* al friso arquitectónico de Pozo Moro, ya situado en altura, por lo que el monumento funerario decorado con frisos debe considerarse otra creación de la arquitectura fenicia.

La idea del friso en posición elevada tuvo evidente éxito y, aunque se asocia al arte griego, su origen es oriental, relacionado con probables precedentes anatólicos (Demangel 1932; 45-49; Ridgway 1966; Akurgal 1969). Uno de los primeros frisos griegos conocidos es el del templo cretense de Prinias, datado *c*. 650-630 a. C., y, aunque su disposición es discutida (Watrous 1998), está enmarcado por un listel liso como los que ofrecen relieves y marfiles fenicios. Tras algunos precedentes en la Grecia del Este, el friso griego cristalizó en torno a Delfos a mediados del siglo VI a. C. asociado al estilo jónico (Dinsmoor 1950, 139; Demangel 1932, 367 s., 470; Ridgway 1966, 195 s.), pero tanto el friso arcaico griego como el etrusco reflejan estímulos orientalizantes, como evidencian los cipos con relieves de tipo Chiusi asociados a animales de esquina apotropaicos (Paribeni 1938; Jannot 1984a, 241 s.), lo que sugiere que esta idea llegó desde el ámbito sirio-fenicio, como confirma el estilo y la iconografía del friso de Pozo Moro. La tradición fenicia de decorar tumbas monumentales con frisos se extendió por Anatolia en monumentos tan conocidos como el Mausoleo de Halicarnaso (*vid*. *supra*), que supuso la máxima expresión del friso corrido asociado a una monumento funerario turriforme dispuesto sobre un basamento escalonado y coronado por una *cella* en forma de templo como *domus aeterna* del personaje enterrado. En consecuencia, el friso de Pozo Moro es otro testimonio de la capacidad de innovación de la arquitectura fenicia en el siglo VI a. C.

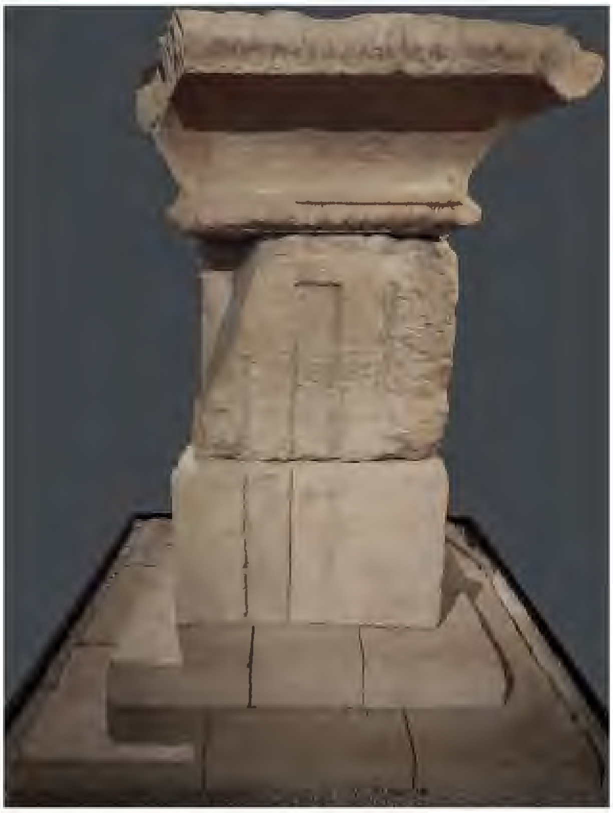


Figura 12.16. Pilar-estela ibérico con falsas puertas de Monforte del Cid, Alicante (foto: Archivo MAHE).

Falsas puertas. La «falsa puerta» es otro elemento de la arquitectura orientalizante de origen egipcio (Jequier 1924, 125-128, 354-356), y su amplia dispersión desde Persia y Anatolia hasta el Mediterráneo Occidental es similar y en ocasiones se asocia a la de otros elementos arquitectónicos orientalizantes originarios del mundo fenicio entre los que debe incluirse.

Era un elemento mágico esencial en monumentos funerarios, pues comunicaba con el Otro Mundo, por lo que generalmente estaba situada en la pared occidental de la tumba. Era la reproducción simplificada una puerta real, por lo que suele estar formada por superficies escalonadas que enmarcan un rectángulo central rehundido que representa la entrada. Esta «puerta» conectaba mágicamente el mundo de los vivos con el de los muertos, pues permitía al espíritu del difunto comunicarse a través de ella para recibir las ofrendes necesarias para su vida en el Más Allá (Wiebach 1981; Heiny 1986). Aunque se han señalado precedentes, la falsa puerta aparece en Abidos hacia el 3000 a. C. (Petrie 1901, 8, lám. 60; Emery 1949, 11 s.), cristalizó en la III dinastía, *c*. 2700 a. C., y se generalizó en las tumbas a partir de la IV dinastía y ya perdura hasta época ptolemaica (Hellmann 2006, fig. 418).

No hay testimonios arquitectónicos fenicios de falsas puertas, pero aparecen representadas en marfiles y en modelos de arcilla de edificios de culto de la zona sirio-palestina. Destacan las que enmarcan las imágenes de la «Diosa en la Ventana», frecuente en marfiles fenicios (Suter 1992), generalmente identificados con *Astart*-Venus. En la región sirio-fenicia la tradición de falsas puertas y ventanas se mantuvo en edificios sacros hasta época romana en torres funerarias (Will 1949, 100 s.) y en santuarios como el de *Baalshamîn* en Palmira (Collart y Vicari 1969).

La falsa puerta, al ser un elemento arquitectónico que permitía el contacto mágico con el difunto situado en el Otro Mundo, tuvo una amplia dispersión en el Periodo Orientalizante, probablemente difundida por los fenicios. En Chipre hay falsas ventanas desde la Edad del Bronce (Walcher 2009, 75 s.) y se generalizan en época chipro-arcaica procedentes de Fenicia. Las tumbas reales de Tamassos poseen falsas ventanas (Walcher 2005b; *id*. 2009, 67 s., 137-139, lám. 34, 35 y 38) e igualmente se documentan en Paleopaphos (Leibundgut Wieland y Tatton-Brown 2019, 111, n.º 128 s. y 155 s, n.º 326-330) y en Halan Sultan Tepe (Hult 1977, 150 s., fig. 174 s.; Walcher 2005a, fig. 9).

También aparecen en Creta (Adams 1978, 78), de donde pudieron pasar a Grecia, aunque es probable que desde Anatolia llegaran al Egeo, donde se difundieron por diversas regiones y desde donde se extendieron hasta Persia, como muestran las torres sacras de Zendan-e Soleyman en Pasagarda (Stronach 1978, 117 s.) y de Ka'abe-ye Zartosht en Naqsh-e Rostam, cerca de Persépolis (Sancisi-Weerdenburg 1983). No es fácil precisar de dónde procede la tradición anatólica de falsas puertas, que puede deberse a influjos fenicios más que a influjos egipcios directos, como sucede con otros elementos arquitectónicos. Falsas puertas son bien conocidas en Licia (Trisch 1943; Akurgal 1961, fig. 83, lám. 6; *id*. 1975, 258-65 lám. 5a-b; Metzger 1969, fig. 90-92, 94-100) y en Lidia (Roosevelt 2006) y también tiene una falsa puerta la tumba rupestre de *Tash Kule*, cerca de Focea (Cahill 1988). En Frigia y Galacia se han inventariado más de 800 puertas de tumbas, verdaderas y falsas, atribuidas a unos 40 talleres especializados, que inician su actividad en el periodo arcaico y persa y prosiguen hasta época romana (Waelkens 1986). Desde Anatolia debieron llegar a la Grecia del Este, pero las estelas de falsa puerta de tipo egipcio con inscripciones griegas de Naucratis (Colburn 2018, 85 s., fig. 31 y 33) permiten suponer su llegada directa desde Egipto.

También Etruria adoptó el uso de puertas falsas (Blázquez 1957; Staccioli 1980), en especial en las tumbas etruscas arcaicas de Tarquinia y Chiusi, tradición etrusca con la que se debe relacionar la puerta de piedra del *Heroon* de Eneas en *Lavinium* (Somella 1971-1972, figs. 5 y 23). La falsa puerta generalmente se pintaba en la pared de la cámara, pero en ocasiones están labradas en el tufo. No se conoce bien su origen, que debe asociarse a otros influjos orientalizantes de la arquitectura etrusca, como las tumbas de dado, las molduras derivadas de la gola egipcia y las esculturas funerarias (Prayon 1995). Las falsas puertas etruscas se han relacionado con las egipcias (Hölb 1979, 389 s.), pero su forma revela un influjo dorio (Jannot 2005, 56). Su interpretación ha sido muy discutida (Blázquez 1957; Jannot 1984b), pero su situación al fondo de la cámara y su contexto iconográfico indican que eran la puerta del Otro Mundo, donde mora el espíritu del difunto en su vida ultraterrena, como en Egipto y en las restantes áreas citadas (Tasso 2013). Se fechan en el periodo orientalizante y arcaico, a lo largo del siglo VI y en parte del V a. C., cuando el arte etrusco asimila el estilo severo.

La colonización fenicia difundió la falsa puerta hasta el Mediterráneo Occidental, pues la arquitectura púnica del Norte de África heredó de la fenicia la tradición de poner puertas y ventanas falsas en los monumentos funerarios (Prados 2008, 222 s., fig. 238-246), en los que se asocian a capiteles eólicos y a golas con baquetón, lo que confirma su origen fenicio, y como tenían significado mágico, también se representan pintadas (Fantar 1972, 357, lám. XI, fig. 5; *id*. 2014, 452, fig. 5 y 6; Prados 2008, 185 s.), pues eran un elemento simbólico esencial de la arquitectura funeraria. Falsas puertas y ventanas aparecen en monumentos de tipo púnico de Ksar Chenane, Ksar Ruhaha, Hers Djaouf, Hers Ferchat, etc. (Rakob 1979, fig. 106; Prados 2008, 156 s.), y su uso prosigue en los monumentos reales númidas con influjos helenísticos, probablemente alejandrinos, como los monumentos de la Cirenaica, con testimonios tan conocidos como los de Dugga, Sabratha B, Souma, Siga y la Tumba de la Cristiana de Medracén (Rakob 1979, fig. 55, 58, 89, 94, 104, 106; Prados 2008, 110 s.). También refleja un influjo fenicio –no púnico– la falsa puerta del pilar-estela de Monforte del Cid (fig. 12.16), que se fecha hacia el 500 a. C. y que está asociada a una gola (Almagro-Gorbea y Ramos 1986, lám. 3b). Estos testimonios indican la posibilidad de que el monumento de Pozo Moro tuviera una falsa puerta, a la que pudieran pertenecer algunos fragmentos de sillares con molduras escalonadas, aunque estos indicios no son seguros (*vid. supra*, § 10.3).

La cámara funeraria. Otra interesante innovación en la arquitectura fenicia es la construcción de la *domus aeterna* o cámara funeraria sobre el suelo para hacerla visible, frente a la tradición de tumbas hipogeas. El testimonio más antiguo puede considerarse la citada «Tumba de la Hermana del Faraón» de Jerusalén datada hacia los siglos VIII-VII a. C. (fig. 12.14), antes de la conquista de Jerusalén por Nabucodonosor II de Babilonia el 587 a. C. (Avigad 1954, 15 s., 31 s.; Ussishkin 1993, 325 s.). Esta tumba es un gran cubo tallado en la roca con una cámara interior de 7 x 7 x 7 pies de *c*. 31 cm (2,17 m), cuya gola con baquetón y cubierta piramidal (fig. 12.14B) es una adaptación de la tumba egipcia con *pyramidion* superpuesto (Ussishkin 1993, 58 s.), cuya disposición sobre la superficie del suelo rompe la tradición de tumbas de cámara subterráneas de la zona sirio-fenicio-palestina. En la segunda mitad del siglo VI a. C. el sarcófago monumental de *Kabir Hiram,* situado sobre una estructura turriforme, se concibió como una verdadera cámara, pues mide 12 pies de largo por 6 de ancho y 6 de alto (*c*. 3,72 x 1,86 x 1,86 m), con una cubierta a dos aguas que evidencia su carácter de *domus aeterna* monumental, construida en un lugar dominante para que pudiera ser vista. De estas tumbas con cámara procede el monumento de *Burdj-el-Bezak* fechable en el siglo V a. C. y las posteriores tumbas turriformes sirias (*vid. supra*).

El monumento de Pozo Moro, construido a fines del siglo VI a. C., también parece haber tenido una cámara, probablemente situada en el cuerpo superior (*vid. supra*, § 10.3), pues los restos del difunto no aparecieron en el *bustum* hallado bajo el monumento, lo que indica que se debieron trasladar a una urna que se depositaría en una cámara, como la que tienen los monumentos turriformes de Siria y del Norte de África (Prados 2008, 142 s.). La cámara de Pozo Moro debió ser de medidas reducidas, probablemente de 3 pies en cada lado (*c*. 1 m^2), tamaño semejante al de otras tumbas ibéricas, suficiente para contener la urna cineraria y el ajuar.

No es fácil precisar el origen de este importante cambio ritual, que supone profundas transformaciones en la sociedad, pero la aparición de tumbas monumentales con cámara desde Persia a Anatolia puede relacionarse con la monumental Tumba de Ciro en Pasagarda (fig. 12.4), datada *c*. 546-530 a. C. (Stronach 1978, 24 s., fig. 21; Nylander 1970, 91 s., fig. 31). La cámara, concebida como *domus aeterna,* a modo de *heroon* o templo funerario, estaba emplazada sobre un podio o basamento, generalmente escalonado, inspirado en la *krepís* del templo griego (Coarelli y Thebert 1988, 782; Nováková y Ďurianová 2018). La tradición de túmulo con cámara en forma de casa es muy antigua en Anatolia (Waelkens 1982; Summerer y von Kienlin 2016), pero la Tumba de Ciro en Pasagarda hacía visible la cámara funeraria al construirla sobre la superficie del suelo. Esta disposición rompía la tradición de los pueblos pastores de las estepas (Kelp y Henry, eds. 2016, 373 s., *passim*), en la que la cámara se ocultaba bajo un túmulo, que en algún caso tiene una cámara ya construida con sillares labrados, como la del monumental túmulo de *Alyattes* (609-560 a. C.), el padre de Creso (Ratte 1993). Sin embargo, a partir de mediados del siglo VI a. C., tras la Tumba de Ciro y como reflejo del poderío persa, surgen monumentos como la Tumba Piramidal de Sardes, de *c*. 550-500 a. C. (Kleiss 1966; Dusinberre 2002, 139-140, fig. 31), la tumba rupestre de *Taş Kule* (fig. 12.11), cercana a Focea, igualmente datada hacia la segunda mitad del siglo VI a. C. (Cahill 1988; Atefliler 2004), o la tumba de Gur-i Dochtan (fig. 12.12), ya del siglo V a. C. (Van den Berghe 1964). De forma paralela, hacia el 550-500 a. C., tras la conquista persa de Licia, las más antiguas tumbas de pilar licias (Kjeldsen y Zahle 1975, 347 s.; Deltour-Levie 1982; Işık 2001; Marksteiner 2005) sostienen en la parte alta del pilar un sarcófago o cámara funeraria (fig.

12.2), en ocasiones en forma de *domus aeterna* (fig. 12.2B). Este evidente influjo fenicio coincide con la llegada de influjos jonios a Licia y Caria, cuando también se construyen los primeros *heroa* que evidencian la divinización del dinasta local, como en Xanthos (Coupel y Demargne 1969; Işık 2005).

La arquitectura refleja estas innovaciones en las costumbres funerarias al adoptar para el dinasta estructuras turriformes coronadas por una cámara a modo de *domus aeterna* como expresión de *Machtkunst*. Este es el contexto de las tumbas turriformes con cámara, que constituyen en la arquitectura fenicia otra innovación de la segunda mitad del siglo VI a. C.

Cornisa de gola con baquetón. La arquitectura fenicia también tomó de Egipto la cornisa de gola asociada a un toro o baquetón de sección semicircular. El testimonio más próximo y temprano es la citada «Tumba de la Hermana del Faraón» en Jerusalén (fig. 12.14), datada hacia el 700 a. C., fecha en la que también se difunde la gola egipcia por Chipre, como en las tumbas reales de Salamina (Karageorghis 1967, fig. V y XXXVII) o en las golas (Leibundgut Wieland y Tatton-Brown 2019, n.º 336-390 y 559, lám. 50-53 y 62) y en los pilares-estela con gola y baquetón de Paleopaphos (Leibundgut Wieland y Tatton-Brown 2019, n.º 264, lám. 39, n.º 311, lám. 46), que evidencian la temprana adopción de este elemento arquitectónico de origen egipcio en la zona fenicio-palestina, quizás asociado a la cubierta piramidal. La «Tumba de la Hermana del Faraón», tallada en la roca, tiene una gola con baquetón liso de sección semicircular de tipo egipcio (Ussishkin 1993, fig. 31-32), que mide 2 codos (80 + 15 cm) de alto (fig. 12.14B). El monumento de Pozo Moro, a fines del siglo VI a. C., tenía dos molduras de gola, ligeramente distintas, que remataban sus dos cuerpos (fig. 12.15). Su altura y su curvatura poco pronunciada las aproxima a las golas egipcias más que a las fenicio-púnicas (Lézine 1962, fig. 52; Rakob 1979, fig. 105), como las golas de escasa altura que aparecen en La Fonteta (Dridi y Dubeuf 2007). De fecha posterior es la gola del siglo V a. C. del *Ma'abed* de Amrit (Dunand y Saliby 1985, lám. 63) y otra gola de Biblos, cuya menor altura las aproxima a las golas púnicas (Lézine 1962, fig. 52), pero el arraigo de la gola fenicia de origen egipcio se evidencia en su perduración hasta fechas tardías en la arquitectura romana de Siria (Mattern 1944, lám. 1,2; etc.).

La gola egipcia se asocia a un baquetón o toro. Los toros o baquetones de Pozo Moro no son lisos, pues imitan un sogueado, que en la gola del cuerpo inferior tiene sección de cuarto de bocel. Las molduras sogueadas de Pozo Moro tienen su paralelo en la moldura en forma de soga dispuesta sobre los relieves del sarcófago de *Ahiram* (fig. 12.13), en el que la soga estaba pintada de rojo y negro (Rehm 2004, 52 s.), como en otro sarcófago de Paleopaphos del siglo V a. C. (Raptou 2007, fig. 3). Esta moldura sogueada también aparece en estelas egiptizantes de Chipre (Wilson 1975, 450; Tatton-Brown 1994, 74; Leibundgut Wieland y Tatton-Brown 2019, 178 s., n.º 524 s., 556, lám. 51 y 57), incluso con perfil de cuarto de bocel (Leibundgut Wieland y Tatton-Brown 2019, 178 s., n.º 331, fig. 33, lám. 51), como en Pozo Moro, lo que evidencia su carácter simbólico. En Oriente esta moldura en disposición horizontal o a modo de reborde de puertas y ventanas, aparece en maquetas de arcilla de santuarios de la Edad del Hierro (Bretschneider 1991, n.º 51 y 52, fig. 46 y 47, lám. 54; n.º 58, fig. 53 a-b, lám. 62; n.º 90, fig. 83, lám. 94; n.º 91, fig. 84, lám. 95a) y este tipo de moldura también se utilizó en cuencos metálicos chipriotas por su carácter mágico (Markoe 1985, 158 s.).

El origen de esta moldura en forma de toro debe buscarse en los haces de juncos o papiros entrelazados y atados a modo de sogas asociados a la primitiva gola egipcia formada por hojas de palma (Jéquier 1924, 8 s., 72 s.; Badawy 1948, 30, 35 s.; *id*. 1990, 81; Barletta 2009, 164; Abdelwahed 2015, 133 s.). La arquitectura egipcia mantuvo la tradición de pintar los toros con líneas oblicuas a modo de sogas desde el Imperio Antiguo hasta época ptolemaica y romana (Arnold 1984, 320 s.; Abdelwahed 2015, 135, fig. 147). La moldura de gola con toro se usaba en Egipto en templos y tumbas, pues era un símbolo sagrado identificado con el jeroglífico *sḥ-nṯr*, que significa «capilla divina, templo, lugar sagrado» (Abdelwahed 2015, 137), simbolismo que explica su uso en sepulturas sacras como el sarcófago de *Ahiram* o el monumento de Pozo Moro. La arquitectura fenicia mantuvo el significado sacro de la moldura de gola con baquetón, que pasó a la arquitectura púnica, en la que se constata cierta evolución formal (Lézine 1962, 97 s., fig. 51 y 52), y con el mismo significado sacro se empleó en la arquitectura ibérica, en la que igualmente perduró largo tiempo (Almagro-Gorbea 1983a, n. 456-551; Izquierdo 2000, 346 s.).

Los fenicios difundieron la moldura de gola por el Mediterráneo, pues de la tumba rupestre de forma cúbica con gola parece derivar la tumba de dado etrusca (Akerstrom 1934, 73-80, fig. 15), cuyas molduras derivan de la gola egipcia con baquetón (Dennis 1878, 8, 15, fig. 1-6; Akerstrom 1934, 102-106, fig. 20, lám. 1, 2), como también de la gola egipcia debe proceder el caveto y la sima de la arquitectura griega (Shoe 1936, 130), lo mismo que las golas de las estelas áticas arcaicas (Richter 1961) y de los pilares-estela ibéricos (Almagro-Gorbea 1983c; Izquierdo 2000), todos ellos influidos por la arquitectura fenicia.

Acróteras en forma de animal. Las cuatro esquinas de la coronación del monumento estaban probablemente decoradas por figuras de cabra (*vid. infra*, § 15E) y de caballo (*vid. infra*, § 15F), que encajarían en los sillares escalonados recortados en ángulo para colocar estas figuras, probablemente en la hilada 18 de la cumbre del monumento. Esta hipótesis la apoyan los prótomos de caballo del monumento turriforme pintado en el hanout H2/84 (fig. 15F.2), de la necrópolis de Yébel Zabouj, en Túnez (López Pardo 2006, 212 s., fig. 79; Prados 2008, 192).

Acróteras en forma de prótomo de caballo son frecuentes en templos griegos arcaicos (Szeliga 1983). En el Templo de Atenea en Focea han aparecido dos prótomos de caballo, fechados *c.* 600-590 a. C. (fig. 15F.3A), asociados a otros en forma de grifo (Özyiğit 2013), símbolos de Focea y de Atenea como diosa ecuestre, como la fenicia *Astart*, alternancia que puede compararse a la de cabras y caballos en Pozo Moro como animales símbolo de la «Diosa de Pozo Moro». Acróteras en forma de prótomo de caballo también tenía el Templo de Kalapodi, en Fócida, *c.* 550 a. C. (fig. 15F.3B), el Santuario de Hércules en Tasos, *c.* 500 a. C., y el Templo de Atenea en Gela (Orlandini 1957, 117 s., lám. I-III; Griffo y von Matt, 1968, fig. 71; Langlotz y Hirmer 1963, 85, fig. 121; Richter 1970, 76, fig. 373), motivo que pasó a los templos etruscos, como el de Cerveteri, *c.* 500-475 a. C. (fig. 15F.3C). El carácter orientalizante de estas acróteras hace suponer antecedentes orientales, pues son frecuentes esfinges (Schattner 1996, 17-20) y una doble Gorgona flanqueada por leones decoraba el templo arcaico de Dodona en Dídima (Schattner 1996, 16; Euler 1996, 11 s., fig. 10 y 27-28).

En consecuencia, estas figuras de cabra y de caballo del monumento de Pozo Moro, posiblemente dispuestas a modo de acrótera, pueden considerarse como otro elemento apotropaico de la arquitectura griega arcaica tomado de la arquitectura oriental (*vid. supra*, § 12.3), de la que también debió pasar a la arquitectura púnica, como muestran los jinetes del segundo cuerpo del monumento de Dugga y las *Nikai* del cuerpo superior (Rakob 1979, 156 s., fig. 82 y lám. 27; Prados 2008, 150 s., fig. 133), paralelos que, aunque más tardíos (fig. 10.8), prosiguen la misma tradición de origen oriental que las esculturas de esquina del monumento de Pozo Moro.

Remate en forma de pirámide. Otro elemento arquitectónico de origen egipcio que pasó a los monumentos funerarios turriformes fenicios es el remate en forma de *pyramidion*. Este elemento piramidal era un símbolo mágico relacionado con el culto solar y con la resurrección (Rammant-Peeters 1983), que aparece en las capillas funerarias egipcias a partir del Imperio Medio (Bruyère 1925; Davies 1938; Wagner 1980, 90 s., 169 s., lám. 28,3 y 32; Rammant-Peeters 1983).

El testimonio más antiguo en la zona fenicio-palestina es la «Tumba de la Hermana del Faraón» (fig. 12.14), en el valle del Cedrón, en Jerusalén (Avigad 1954, 18 s. fig. 134; Ussishkin 1993, 43 s.). Esta tumba era de forma cúbica y estaba rematada por una gola sobre la que se dispuso una pirámide de *c.* 2,40 m de altura y 45º de inclinación, que evidencia la asimilación del *pyramidion* y de la gola egipcia en la arquitectura fenicio-palestina antes del 700 a. C.

La cubierta piramidal resulta muy habitual en los monumentos turriformes de Amrit, a excepción del *Méghâzil* B, que la sustituye por una forma semiesférica. El *Méghâzil* A, situado junto al anterior, ofrece un extraño *pyramidion* pentagonal. El *Méghâzil* C (fig. 12.9A) tenía una cubierta piramidal de *c.* 5 + 1/2 pies (167,3 cm) de alto, con una inclinación de *c.* 57º (Renan 1863, lám. 7 s.). También una pirámide cubría los monumentos próximos de *Burdj-el-Bezzâk* (fig. 12.9B) y de *Kabr el-kublé*, la «Tumba de la Mujer Encinta» (Renan 1864, lám. XVIII; Dunand 1953, 165; Prados 2008, 108 s.). Llama la atención la reiterada construcción en Amrit de monumentos turriformes rematados por una pirámide (fig. 12.6, 12.9A, 12.9B), algunos de estructura y cronología próximas a Pozo Moro, en especial el *Méghâzil* C*,* por lo que de esta zona pudiera proceder el arquitecto que trazó el monumento de Pozo Moro. La forma al parecer no canónica que pudo tener el *pyramidion* de Pozo Moro lo aproxima al *Méghâzil* A (fig. 12.6), pero Pozo Moro tiene una estructura turriforme de dos cuerpos similar en su trazado y medidas al *Méghâzil* C (fig. 12.9A), datado a fines del siglo VI o inicios del V a. C. por su moldura de origen jonio, ausente en los *Méghâzil* A y B y en Pozo Moro. Estos paralelos arquitectónicos precisan la fecha del monumento de Pozo Moro en la segunda mitad del siglo VI a. C. y confirman la cronología que proporciona el ajuar (*vid. supra* § 7.8).

La tradición de monumentos turriformes acabados en *pyramidion* era propia de tumbas míticas, como las «Tumbas de *Melqart*», en las que un *pyramidion* sustituía al betilo como elemento simbólico de muerte y renacimiento (Rammant-Peeters 1983). Una «Tumba de *Melqart*», representada de forma esquemática en un vaso de mármol de Sidón del siglo V o IV a. C., es un prisma cúbico dispuesto sobre una base y coronado por un *pyramidion*, como los monumentos funerarios fenicios citados (Barnett 1969, lám. 1; Lipinski 1970; López Pardo 2006, 227 s., fig. 86b; Almagro-Gorbea 2013a, 186). Un esquema parecido ofrece la Tumba de Adonis en Biblos, según su representación en monedas romanas de Macrino (fig. 12.1) (Donaldson 1859, n.º 30; Harden 1962, fig. 101), y también seguía ese esquema la grandiosa «Tumba de *Melqart*» de *Herakleion* gaditano, probablemente construida en época bárquida (Almagro-Gorbea 2013a, 167 s., fig. 3).

Esta tradición de monumentos turriformes rematados en pirámide perduró hasta época romana en la zona sirio-fenicia y palestina (Will 1949; Toynbee 1996, 164 s.; Mouton 1997; Clauss 1999; *id.* 2002; etc.) y también en el mundo fenicio-púnico del Mediterráneo Occidental, en especial en el Norte de África (Vuillemot 1951; *id.* 1965, 24 s.; Prados 2008).

12.4. El monumento de Pozo Moro y la arquitectura fenicia

El análisis de los elementos arquitectónicos que ofrece el monumento de Pozo Moro permite considerar que esta construcción es un testimonio destacado de la arquitectura funeraria fenicia del siglo VI a. C., cuyas características se pueden sintetizar en breves conclusiones:

El monumento de Pozo Moro es el monumento más representativo conocido en la actualidad de la arquitectura funeraria fenicia. Sus características arquitectónicas se datan con seguridad en la segunda mitad del siglo VI a. C., como confirma la fecha del ajuar del *bustum* hallado bajo la sepultura, datado *c*. 500 a. C.

La arquitectura funeraria fenicia, aunque aún mal conocida, tuvo gran importancia en la difusión de las técnicas y de los conocimientos arquitectónicos del Oriente, que tanto contribuyeron a la evolución de la arquitectura en las culturas urbanas del Mediterráneo. Tras la incorporación de Fenicia al Imperio persa, el largo contacto del mundo fenicio con otras culturas del Oriente favoreció la difusión de innovaciones arquitectónicas, en un proceso paralelo al que supuso la aparición de la arquitectura griega arcaica, cuyas concepciones acabaron predominando.

Los fenicios, además de difundir por el Mediterráneo *athyrmata* y un artesanado orientalizante especializado de bronces, marfiles, telas, etc., difundieron una arquitectura de gran calidad técnica por medio de equipos de canteros dirigidos por arquitectos especializados.

En la arquitectura fenicia destaca la concepción turriforme del monumento funerario, que alcanza su máximo desarrollo en la arquitectura helenística y romana y que ha perdurado prácticamente hasta nuestros días. Este tipo de tumba monumental, asociada al dinasta heroizado, era una nueva forma de *Machtkunst* (Nylander 1970, 145) que expresaba el poder político de reyes y tiranos, entre los que hay que incluir al personaje enterrado en el monumento de Pozo Moro, un dinasta regio capaz de costear ese monumento funerario en un área alejada del Mediterráneo Occidental (Almagro-Gorbea 2024b; *vid*. *infra*, § 19 y 20.3).

La arquitectura orientalizante fenicia aportó nuevas técnicas constructivas, algunas de larga tradición en Oriente, como el uso sistemático de medidas, el trazado geométrico, equipos de canteros-escultores itinerantes, el empleo de piedra blanda local fácil de trabajar y el uso de marcas de situación y de líneas de trazado para colocar los sillares, de grapas para unir los bloques, etc. Estas técnicas influyeron en la arquitectura griega arcaica y alguna de ellas pasó a la arquitectura clásica.

Además de técnicas constructivas, la arquitectura monumental fenicia funeraria introdujo en el siglo VI a. C. numerosas innovaciones, procedentes de diversas tradiciones constructivas de Oriente y de Grecia arcaica en un intercambio de mutuos influjos (Martin 2017). Estas tradiciones reflejan la diversidad de origen de sus innovaciones y su carácter ecléctico y polimorfo, que se adaptaba a nuevos territorios, costumbres y usos sociales, como evidencia Pozo Moro.

Destaca la idea de construir sobre el suelo un monumento funerario turriforme para que sea visible, probablemente inspirado en los templos funerarios y tumbas egipcias, pues la cámara funeraria construida sobre la superficie del suelo interrumpía la tradición fenicia de la tumba hipogea, novedad documentada en esas fechas por la Tumba de Ciro y otros monumentos relacionados. También de la arquitectura egipcia proceden la gola con baquetón, las molduras sogueadas, las falsas puertas y la cubierta apiramidada. El friso de Pozo Moro, aunque dispuesto en alto, tiene su precedente formal en el sarcófago de *Ahiram* de Biblos, aunque su disposición en alto también aparece en la arquitectura griega, probablemente llegada desde Fenicia, lo mismo que los dentículos, cuyos precedentes se documentan en la zona fenicio-palestina. Por el contrario, los sillares de esquina en forma de león son de tradición sirio-hitita, como el concepto de *nefesh* del monumento, que simboliza al rey difunto divinizado como en las estatuas reales sirio-hititas, que se añaden al precedente que representan los betilos y obeliscos desde la Edad del Bronce. Finalmente, de Grecia pudo proceder la sima convexa y el basamento escalonado, a modo de podio o *krepís* sobre el que se eleva el monumento funerario inspirado en los templos arcaicos griegos, adoptado como símbolo de sacralidad.

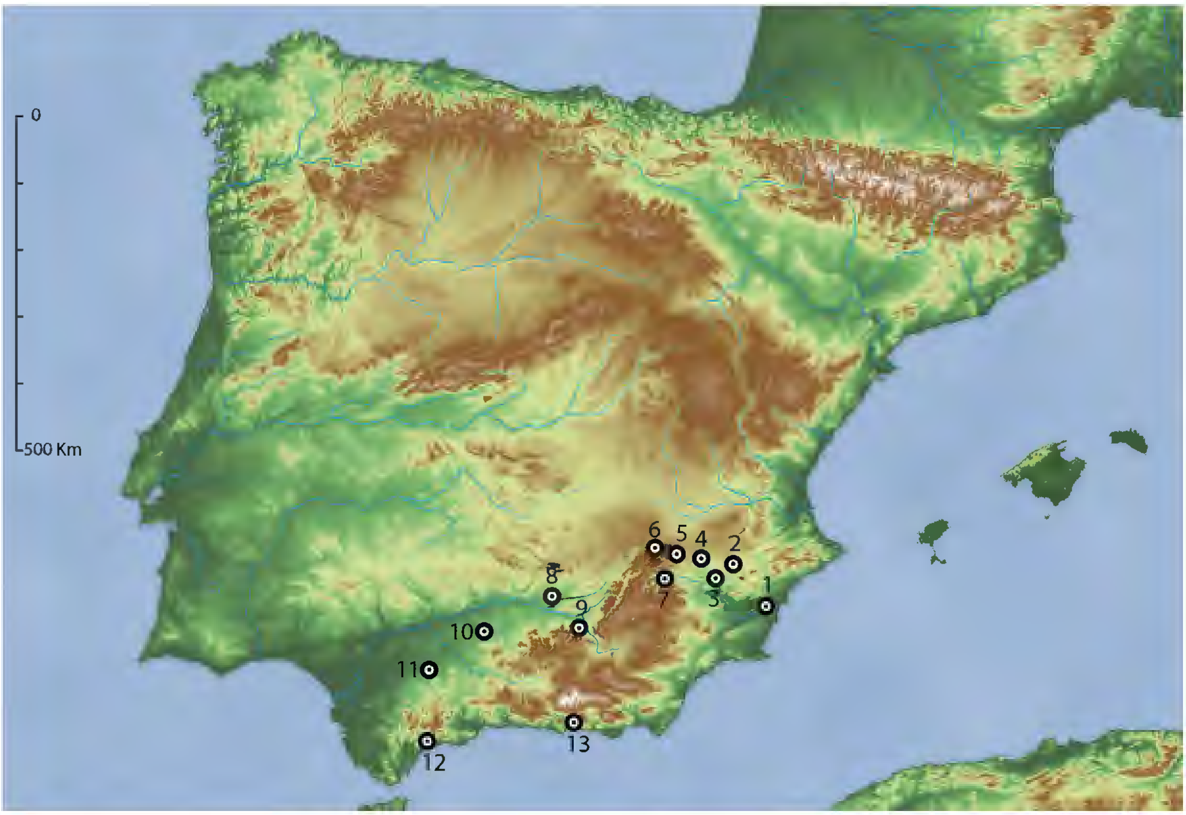


Figura 12.17. A, Mapa de dispersión de los principales sillares de esquina zoomorfos orientalizantes e ibéricos: 1, Elche, A; 2, Llano de la Consolación, AB; 3, Pozo Moro, AB; 4, Pozo Cañada, AB; 5, El Salobral, AB; 6, Balazote, AB; 7, Haches, AB; 8, Puente Quebrada, J; 9, Cortijo del Álamo, J; 10, La Rambla, CO; 11, Osuna, SE; 12, Lacippo, MA; 13, Puente de Noy, GR.

Estas innovaciones que caracterizan a la arquitectura funeraria fenicia tenían marcado carácter simbólico y mágico (*vid. infra*, §, 18.1), más que estético, frente a la búsqueda razonada de la belleza en la arquitectura griega, cuyos estilos acabaron por imponerse.

Todos estos cambios que muestran la complejidad y el eclecticismo de la innovadora arquitectura funeraria fenicia del siglo VI a. C. explican su amplia difusión y su influjo en las arquitecturas surgidas en las principales culturas mediterráneas en el Periodo Orientalizante.

El monumento de Pozo Moro, como claro exponente de este proceso, permite reconocer la importancia que tuvo la arquitectura fenicia en el Periodo Orientalizante del Mediterráneo, hasta ahora poco valorada. Los fenicios difundieron técnicas arquitectónicas del mismo modo que difundían técnicas de las artes menores, como el vidrio, la toréutica o la eboraria. Monumentos funerarios clásicos tan conocidos como la estela ática (Richter 1961) y la tumba turriforme (Cumont 1917; Cid 1949; Gamer 1981; Almagro-Gorbea 1983a, notas 580 a 630; Hellmann 2006, 274 s.; Prados 2008; etc.) tienen su origen en la arquitectura fenicia, como hace años puso en evidencia el estudio de Pozo Moro (Almagro-Gorbea 1983a, 215 s.). La arquitectura griega arcaica tomó de la arquitectura fenicia probablemente la técnica del muro *ashlar* o muro de sillares y con seguridad el capitel protoeólico, del que a su vez procede el capitel jónico (Martin 1958, 117-132; Akurgal

1960, 1-7; *Id*. 1962, 369-381; Ciasca 1962; Betancourt 1977; Shiloh 1979; etc.), los modillones o el friso corrido, utilizado en monumentos o en sarcófagos. El mismo origen orientalizante, muy probablemente por intermediación fenicia, parecen tener técnicas constructivas como las marcas de situación y las líneas de trazado para colocar los sillares y las grapas para unirlos (*vid. supra*, § 9). Igualmente, la gola egipcia, a través de modelos fenicios, ha dado lugar a la sima y el caveto clásicos (Shoe 1939, 130) y a las molduras etruscas (Dennis 1878, 8, 15, fig. 1-6; Åkerström 1934, 73 s., fig. 15). También es de origen fenicio el friso jónico (Demangel 1932, 44 s., 130 s., 211 s.; Dinsmoor 1950, 36 s.; Martin 1958, 117 s.; Ridgway 1977, 253-256; etc.) y los sillares de esquina zoomorfos con función apotropaica de las construcciones orientalizantes pasaron a ser un elemento característico de la arquitectura ibérica (fig. 12.17), pero también son el origen de las Gorgonas de esquina del *Didymaion* de Mileto (Gruben 1963, 142, fig. 36-39) e igualmente origen oriental parecen tener las acróteras como elementos apotropaicos situados en la cumbre del edificio.

Entre todas estas innovaciones de la arquitectura fenicia fue especialmente fecunda la del monumento funerario turriforme como símbolo de *Machtkunt*, como evidencia Pozo Moro, una creación originada en el mundo sirio-fenicio que pasó a la arquitectura helenística y romana y que ha perdurado hasta nuestros días.

13. ANÁLISIS ESTILÍSTICO DE LOS RELIEVES Y ELEMENTOS ESCULTÓRICOS

13.1. Análisis estilístico de relieves y elementos escultóricos: finalidad y métodos

Los relieves y restos escultóricos constituyen uno de los elementos más característicos del monumento de Pozo Moro, entre los que destacan los leones de esquina y el friso corrido situado en la hilada 6, dispuesta en el centro geométrico del cuerpo inferior (fig. 10.2 y 14E.2). Al margen de su evidente interés iconográfico, el análisis estilístico de los relieves y esculturas permite definir el «estilo» del monumento de Pozo Moro, que es esencial para precisar su origen y para la posible distinción de los escultores que trabajaron en el monumento.

El monumento de Pozo Moro tiene características y convenciones que no son exclusivas de sus relieves y esculturas y que se manifiestan en la forma y en la disposición de cada una de las figuras, en sus detalles y en las representaciones de objetos. Estas características estilísticas, como la composición de las escenas y las convenciones iconográficas de las esculturas de Pozo Moro, se relacionan con monumentos y creaciones plásticas de Oriente, en especial del área sirio-fenicia, aunque muestran características propias que reflejan la personalidad de sus creadores.

Los primeros estudios dedicados a Pozo Moro ya señalaron el marcado carácter orientalizante de este conjunto escultórico (Almagro-Gorbea 1974; *id*. 1975; *id*. 1978a; *id*. 1978b; *id*. 1983a; etc.). La iconografía de Pozo Moro tiene sus mejores paralelos en Oriente, en especial en el Norte de Fenicia y en los reinos sirio-hititas,[59] surgidos en el siglo XII a. C. hasta su definitiva incorporación a Asiria a fines del siglo VIII e inicios del VII a. C. (Akurgal 1949; *id*. 1961; *id*. 1969; Orthmann 1971; Genge 1979; Gilibert 2011; etc.), y también de ese área proceden los leones de esquina del monumento (Almagro-Gorbea 1983b; *vid*. *infra,* § 16), por lo que se ha llegado a plantear que habría sido realizado por un taller «sirio-hitita» que trabajaba en el extremo occidente del Mediterráneo (Almagro-Gorbea 1983a, 216).

El conjunto escultórico de Pozo Moro constituye un lenguaje gráfico que, de forma sistemática, recurre a convenciones o gestos estereotipados para hacer más comprensible la narración, como, por ejemplo, la forma de sostener o de coger un objeto, de andar, de sentarse, de rugir, etc. Lo mismo puede decirse de la forma de representar una figura de aspecto humano, sea su cuerpo o cada una de sus partes, o de representar objetos como sillas, tronos, mesas, vestidos, cuencos, cuchillos, escudos, etc. Este conjunto de normas convenidas propias de la iconografía constituye un verdadero lenguaje gráfico, que se desarrolló en Oriente como un lenguaje independientemente de la escritura (Amiet 1980, 1 s.).

---

[59] No es posible mencionar los numerosos paralelos formales de Pozo Moro, ya aludidos en numerosas ocasiones desde los estudios iniciales (Almagro-Gorbea 1983a, *passim*). Para comprender sus fuertes relaciones con el ámbito neohitita basta consultar las obras de Akurgal 1949; *id*. 1961; *id*. 1966; Bittel 1976; Bossert 1942; *id*. 1951; Frankfort 1954; Orthmann 1971; Genge 1979; Gilibert 2011; Zaher 2019; etc. y las monografías dedicadas a los principales conjuntos, como Alepo (Gonella *et al*. 2005; Kohlmeyer 2000; *id*. 2009), Carquemis (Woolley 1921; Gilibert 2011), Zincirli (Koldewey 1898, 103-200; Gilibert 2011), Tell Halaf (von Oppenheim 1931), Karatepe (Matthiae 1963; Çambel y Özyar 2003), Ain Dara (Abū Assāf 1990), etc.

En este lenguaje gráfico, las convenciones adoptadas en las representaciones pueden considerarse como «signos» establecidos que facilitan su interpretación, al tiempo que también permiten rastrear el origen de esas convenciones gráficas. Estas convenciones facilitan el análisis de la iconografía de Pozo Moro y permiten comprender mejor la compleja función de la iconografía en un ambiente en el que la escritura prácticamente no se había desarrollado.

Los relieves y esculturas de Pozo Moro ofrecen un estilo coherente, pues comparten características y convenciones que, en su conjunto, definen la personalidad del «Taller de Pozo Moro» y la calidad del monumento y de su iconografía. Las características y convenciones del «Taller de Pozo Moro» ayudan a precisar el origen de sus autores, probablemente gentes arameas del Sur de Siria o del Norte de Fenicia (*vid. infra*, § 13.7), pues el monumento fue concebido y realizado por escultores-artesanos que tenían pleno dominio de las técnicas escultóricas orientales, aunque en la labra de leones y relieves se distingan varias «manos». En consecuencia, no es lógico suponer que los elementos iconográficos de Pozo Moro se hubieran transmitido a través del arte mueble, hipótesis mantenida por algunos autores (Trillmich 1976; García Bellido 1980, 65; Matesanz 2015). Pozo Moro es un monumento complejo, que evidencia una arquitectura bien estructurada, por lo que su construcción debe atribuirse a un arquitecto con un equipo de canteros-escultores especializados, como era habitual en Oriente (*vid. supra*, § 9).

Este análisis estilístico no insiste en describir los relieves ni las distintas esculturas de leones, ni tampoco se discute su ubicación en el monumento (*vid. supra*, § 10.3), ni su interpretación iconográfica (*vid. infra*, § 14 y 15). Para referirse a cada relieve o escultura se hace una breve alusión a lo que representa, a la sigla de la excavación y a la figura correspondiente. De acuerdo con este sistema, las escenas conservadas del friso de relieves son denominadas «Diosa de Pozo Moro» (PM53; fig. 14A.1), «Dendróforo» (PM55; fig. 14B.2A), «Banquete funerario» (PM45a; fig. 14C.2A), «Monstruo del ángulo NE» (PM48b; fig. 14C.2B), «*Smiting God*» (PM45b; fig. 14D.2A), «*Hydra*» (PM-X3; fig. 14D.8) y *Hieros gamós* (PM-X4; fig. 14D.16). Además del friso de relieves, se analizan los restantes relieves del monumento (*vid. infra*, § 15): «Jabalí bifronte con anguipedes» (PM-4D1; fig. 15A.1), «*Kulullu*» o «Tritón» (PM-58; fig. 15B.1), «Équido con espada» (PMX1; fig. 15C.1), «Centauro» (PM-SN6; fig. 15D.1A-D), escultura de «Cabra» (PM-X6; fig. 15E.1A-D) y «Cabeza de caballo» (PM-X8; fig. 15F.1). Del mismo modo se designa cada uno de los leones de las esquinas del monumento con el número 1 o 2 para indicar su probable ubicación en el cuerpo inferior (1) o en el cuerpo superior (2), seguido de la indicación de la esquina del monumento en la que se supone que estarían situados: León1NW (PM54, fig. 16A.1-2), León1SE (PM52; 16A.3-4), León1SW (PM51; fig. 16A.5), León2NE (PM50; fig. 16A.6-7) y León2NW (PM2E3; fig. 16A.8). A estos leones se deben añadir algunos fragmentos de ubicación incierta: león inacabado (fig. 16A.9), fragmento de hocico de león (fig. 16A.10A) y fragmento de oreja de león (fig. 16A.10C-D).

13.2. *Técnica*

Las técnicas de talla de los talleres en Oriente cada vez atraen más atención. Relieves y esculturas eran un producto artístico y de ostentación, por lo que había talleres para atender a los palacios, ya que esculturas y relieves eran elementos de prestigio regio y una prerrogativa real (Gilibert

2011; *id*. 2015), como lo era el uso del oro (Invernizzi 2000, 39) o del marfil (Herrmann 1986, 47 s.).

Las esculturas de Pozo Moro pueden atribuirse a un «Taller de Pozo Moro» formado por un equipo itinerante de artesanos, más que a un taller local de un centro urbano fenicio de Occidente, como los que pudieron existir en *Gadir* o en alguna otra ciudad fenicia de Occidente (Almagro-Gorbea y Torres 2010, 345 s., 361 s.). Estos talleres probablemente mantendrían la tradición oriental de ser itinerantes (*vid. infra*).

Las características técnicas de las esculturas de Pozo Moro evidencian que en su talla se ha seguido el mismo método que se ha utilizado para labrar los restantes sillares del monumento (*vid. supra*, § 9 y 11): extracción de un bloque en la cantera, desbastado grosero con pico o con maza y escoplo para darle forma, desbastado fino con azuela y puntero para igualar la/s superficie/s a esculpir, trazado en superficie del esquema-guía de la escultura y, por último, ejecución del elemento escultórico con puntero fino, para, posteriormente, alisar la superficie, probablemente con una piedra arenisca. Aunque los relieves y esculturas de Pozo Moro no han conservado restos de pintura[60], sus esculturas y relieves, tras el montaje definitivo del monumento, quedarían cubiertos de pinturas de vivos colores, como los frescos pintados (Albenda 2005) y la pintura que cubría los relieves del sarcófago de *Ahiram* (Rehm 2004, lám. 1-4) y de los sarcófagos chipriotas (Stylianou y Schollmeyer 2007, lám. 1), así como de los marfiles (Orchard 1978; Herrmann y Laidlaw 2009, lám. color; Affanni 2012, 51-57), con un gusto por el color que evidencian los tapices y tejidos orientales (Almagro-Gorbea 2008a).

En Pozo Moro se utilizaron los mismos recursos estilísticos que en las esculturas de Oriente, en particular del área sirio-fenicia, pues se labraron esculturas de bulto redondo y altos y bajos relieves. Los relieves muestran perspectiva jerárquica y utilizan convenciones para describir los detalles. Sin embargo, junto a las características técnicas y estilísticas, las esculturas de Pozo Moro tienen la peculiaridad de estar realizadas a escala menor que sus prototipos de Oriente, además de ser, por lo general, de menor calidad técnica y de ejecución más simple.

13.3. Clasificación estilística: maestro, taller y tradición

El análisis de los relieves de Pozo Moro permite su clasificación estilística, imprescindible para su estudio. En primer lugar, hay que desechar ideas simplistas, basadas en hipótesis no demostradas, como suponer que las esculturas aparecidas en la excavación pertenecen a distintos monumentos, bien por haberse reutilizado (Blánquez 1983, 35; Bendala y Blánquez 1987, 17; Abad y Bendala 1989, 72) o porque habría existido más de un monumento (García Cardiel y Olmos 2021, 259 s.; Robles 2023). No existe diferencia cronológica entre la fecha del ajuar y la supuesta datación del monumento por su estilo a finales del siglo VIII a. C., como supuso Blázquez (1975b, 127-128; *id*. 1979: 155) y han seguido otros investigadores (Bendala y Blánquez 1987), que han llegado a plantear la posible reutilización del monumento varios siglos después de su creación (Abad y Bendala 1999, 72; Matesanz 2015, 122 s.). Ninguna escultura o relieve de Pozo Moro prueba esa aseveración hipotética y no hay ningún elemento que permita rechazar la unidad de los restos hallados, como evidenció la excavación. La pertenencia de todos los restos a un único monumento es la hipótesis más lógica y se apoya en los resultados de la excavación y la confirma la procedencia local de la piedra utilizada (Almagro-Gorbea 1983a; *id*. 2023a; *vid. supra,* § 11A). Sin embargo, la unidad del monumento no significa que todos los relieves y leones sean obra de una misma «mano», aunque el conjunto formado por esculturas y leones pertenecen a un único monumento y deben considerarse obra de un mismo «taller», como evidencia su análisis estilístico.

---

[60] Ninguna de las esculturas de Pozo Moro conservaba pintura. Únicamente las alas de la Diosa de Pozo Moro del relieve PM 53 parecían ofrecer algún vestigio de haber estado cubiertas de un color rojizo.

En la escultura hispano-fenicia, como en la ibérica, no se suele seguir una metodología sistemática al clasificar las obras y diferenciar escultores y talleres a partir de su estudio estilístico objetivo. El actual método de clasificación estilística surge a fines del siglo XIX (Venturi 1964, 234), cuando Giovanni Morelli señaló que para identificar al autor de una obra no se debe proceder por intuición, sino reconocer las *formas* que emplea como artista o, dicho de otro modo, es necesario aprender la «gramática» y la «caligrafía» de su lenguaje artístico a partir de la identificación de detalles significativos (Rouet 2001, 62), basándose en sus características gráficas personales, como la forma, mucha veces inconsciente, de concebir o de esculpir un detalle o una escena, características que traslucen su personalidad y su formación, inconfundible con la de otra persona, como ocurre con la caligrafía.

Esta tarea requiere analizar pequeños detalles, sin interés en la composición general de la obra, pero que suelen ser los más significativos para identificar al autor, como sucede en grafología. J. D. Beazley introdujo en los estudios estilísticos de la Arqueología estos conceptos, tomados de Historia del Arte, para clasificar los vasos griegos y distinguir a sus autores (Rouet 2001, 93 s.) y la aplicó con gran éxito al distinguir entre *autor, mano* o *maestro,* identificado por la personalidad única de una o más obras. También identificó *escuelas,* integradas por las obras que siguen la forma de trabajar de un «maestro», y *círculos* o *grupos*, formados por obras que copian a un maestro determinado pero que no son de su mano. Estos conceptos han sido utilizados en la escultura asiria (Reade 1965, 127) y en los marfiles sirio-fenicios (Herrmann 2000; Herrmann y Laidlaw 2009, 65 s.), por lo que pueden ser aplicados en Pozo Moro.

Taller es «un pequeño grupo de personas que trabajan bajo las órdenes de un maestro artesano» (Mallowan y Davies 1970, 35) y, por extrapolación, son las obras, en este caso escultóricas, producidos en un mismo lugar de trabajo, donde diversos artistas trabajan juntos. Estas esculturas comparten características formales y estilísticas, pues usan las mismas técnicas, modelos, formas y convenciones, aunque dentro de un taller existen diferencias debidas a la capacidad personal de los distintos artesanos o «manos», como se aprecia en Pozo Moro. En grandes centros podían trabajar distintos talleres, como se ha observado en Zincirli (Winter 1976a, 43; Gilibert 2011) y en Karatepe, donde, aunque el estilo es homogéneo y responde a un proyecto único, se aprecian diferencias estilísticas en los relieves y en los leones de las dos puertas, lo que sugiere la actividad de manos diferentes, identificadas como Maestro A y Maestro B (Çambel y Özyar 2003, 117 s.). Además, un maestro o un taller podía copiar a otros, siguiendo técnicas y temas de talleres de más prestigio o adaptarse a tradiciones o gustos locales.

Maestro o *mano* es el artesano o artista que puede ser identificado por la personalidad de sus obras. Como se evidencia en la cerámica ática (Beazley 1951, etc.) y en los marfiles de Oriente, un mismo centro podía tener diversos talleres y un taller diversos artesanos, que se pueden diferenciar por las distintas «manos» (Winter 1976a, 53; *id*. 2005; Herrmann 2000; Cecchini *et al.,* eds., 2004; Di Paolo 2014; etc.). A su vez, *Escuela* son las obras que siguen la forma de trabajar de un «maestro», mientras que *a la manera de* o *círculo de* son obras que copian o se inspiran en un maestro determinado, pero que no son de su mano. Por último, *Grupo* engloba piezas afines por compartir elementos comunes, aunque no pueden ser obra del mismo artesano por motivos estilísticos, por lo que *Grupo* puede incluir tanto obras de un *taller* como de un *maestro*, que da su personalidad al *grupo* o al *taller*. También hay que tener en cuenta los *conjuntos* o *centros de producción,* formados por piezas aparecidas en un mismo contexto cronológico y cultural, por lo que comparten más o menos elementos comunes, pero que pueden incluir obras de *talleres* y *maestros* diferentes*,* ya que en una misma población podían trabajar distintos talleres, como se ha sugerido para las esculturas sirio-hititas de Zincirli (Winter 1976a, 43). Finalmente, maestros, talleres y grupos se insertan en *corrientes* o *tradiciones* estilísticas, que pueden variar con el tiempo y difundirse o decrecer hasta desaparecer siguiendo modas, influjos políticos o corrientes estilísticas de los talleres de más prestigio, pues «tradición» es la continuidad espacio-temporal derivada de los conocimientos adquiridos para hacer algo (Binford 1965, 206-209).

Junto a estas ideas, debe tener en cuenta el concepto arqueológico polimorfo de *tipo,* que incluye piezas que ofrecen características comunes, formales, iconográficas y estilísticas, aunque ninguna característica tenga que estar necesariamente en todas las piezas ni, por supuesto, ninguna pieza tenga que ofrecer todas las características (Clarke 1978, 205 s.). Un determinado tipo puede producirse en diversos talleres y un taller puede realizar teóricamente distintos tipos de piezas, pero siempre el conjunto de las características estilísticas permite diferenciar las obras de un taller de las de otros talleres diferentes. De estos conceptos estilísticos y técnicos, el esencial para estos estudios es el de *taller,* entendido como «conjunto de piezas, de uno o de diversos tipos, producidas por un pequeño grupo de personas que trabajan bajo las órdenes de un maestro artesano» (Mallowan y Davies 1970, 35). Estas piezas comparten un número elevado de características formales y estilísticas, al usar los mismos modelos y técnicas, aunque dentro de un taller puede haber distintas manos y, teóricamente, una evolución a lo largo del tiempo.

De acuerdo con el método de identificación estilística de Beazley (Rouet 2001, 106), una escultura, lo mismo que un vaso griego, debe ser concebida (= C), diseñada (= D) y ejecutada (E). Un proceso similar se debió seguir en las esculturas de Pozo Moro, pues toda obra es concebida, diseñada y esculpida (C+D+E), pero en cada taller las obras comparten solo C+D, pues E varía según la «mano» que la ejecuta. Estos principios se han seguido para analizar los relieves y esculturas de Pozo Moro a fin de diferenciar las características de las posibles manos que trabajaron en el «Taller de Pozo Moro».

13.4. Estilo y convenciones estilísticas de las esculturas de Pozo Moro

El estilo del «Taller de Pozo Moro» se puede definir por las características y peculiaridades estilísticas que ofrecen sus relieves, incluidos los leones de esquina, pues utilizan un conjunto de convenciones formales para representar objetos y determinados detalles y particularidades anatómicas de figuras humanas y animales.

Algunas características y convenciones estilísticas pueden considerarse como características generales, mientras que otras son convenciones adoptadas para un determinado tipo de representaciones y algunas son exclusivas de los leones de esquina.

Características estilísticas generales

1) ***El friso de relieves rodea los cuatro lados del monumento***. Los relieves de la hilada 6 rodean el edificio por sus cuatro lados. La misma disposición ofrece el friso corrido del monumental sarcófago del rey de *Ahiram* de Biblos (Montet 1928, lám. 31; Rehm 2004,

fig. 1, 3 y 7 a 9), que también posee leones en su base. La misma tradición mantiene el sarcófago chipriota de Golgoi, en el que los leones apotropaicos han pasado de la base del sarcófago a su parte superior, por lo que dicho sarcófago, junto con el de Amatunte (Stylianou y Schollmeyer 2007), constituyen la transición hacia los sarcófagos de tipo clásico.

Esa disposición del friso tuvo amplio desarrollo en Anatolia en los relieves de los pilares licios arcaicos, en ocasiones asociados a animales de esquina (Demargne 1958; Zahle 1975, fig. 4; Deltour-Levie 1982; Işik 2001), como en la «Tumba del León» (Akurgal 1941, 3-51, lám. 1-5), considerado el más antiguo de estos monumentos y asociado a una tosca gola como remate del pilar, lo que confirma influjos fenicios. El friso de relieves rodeando al monumento funerario se generaliza en las tumbas monumentales de Anatolia de influjo helénico, como el herón de las Nereidas en Xantos (Coupel y Demargne 1969) o el Mausoleo de Halicarnaso, que puede considerarse la máxima expresión de este elemento decorativo asociado a un monumento funerario turriforme (Jeppesen 1976; VV.AA. 1991-1994).

2) ***Listel liso como marco de los relieves***. El friso de relieves y la figura del Jabalí bifronte (fig. 15A.1) están enmarcados por un listel o sencilla moldura lisa plana. Esta moldura plana es un recurso estilístico para destacar las figuras, que probablemente estarían pintadas en vivos colores.

Un listel liso ya aparece en el sarcófago de *Ahiram* de Biblos (Rehm 2004, lám. 1, 3 y 7 a 9) y también enmarca el relieve con una esfinge egiptizante del templo de Hadad en Damasco (Abd El-Kader 1949) y otro relieve con una vaca amamantando a su ternero del templo de Eshmun en Sidón (Stucky 1993). Estas molduras planas pueden considerarse de tradición sirio-fenicia, pues ya se documentan en placas de marfil de Meggido (fig. 14C.11B), datadas en la Edad del Bronce (Loud 1939, lám. 32-33). La eboraria de Nimrud ofrece numerosos paralelos (fig. 14B.3B), en especial en placas de talleres sirio-fenicios de la *Intermediate Syrian Tradition* de Siria meridional (Winter 1981; *id*. 1992; Herrmann 1992, lám. 75 s.; *id*. 2012, 30-34; Gubel 2000; Scigliuzzo 2005; Herrmann y Laidlaw 2009, 75 s., 83-90; *iid*. 2013, 79 s.) y de grupos egiptizantes de la *Southern Tradition* (Herrmann 1992, 50 s.), con esfinges, héroes, grifos y la vaca amamantando a su ternero, como en los marfiles de Arslan Tash (Fontan y Affanni 2018), relacionados con el rey Hazael de Damasco (*c*. 842-800 a. C.).

Los talleres sirio-hititas raramente usaron un listel para enmarcar las figuras, lo que apunta hacia un origen fenicio o sirio meridional de los autores de Pozo Moro. Relieves enmarcados en listeles tiene el carro A3/59 de Tell Halaf (Orthmann 1971, lám. 9,a), la estela C/6 de Marash (Orthmann 1971, lám. 47g), con una moldura muy irregular sin escuadrar, y algunas estelas y ortostatos de Zincirli (Orthmann 1971, lám. 63c y 64a) y de Domuztepe (Orthmann 1971, lám. 6c; Çambel y Özyar 2003, 155, lám. 231b y 232), aunque el mejor ejemplo puede considerarse la moldura que enmarca el relieve del dios *Teshub* de estilo fenicizante del siglo VII a. C. hallado en Gözlühöyük (fig. 13.1), conservada en el Museo de Gaziantepe (Bonatz 2000a, C-28). También se utiliza la moldura en listel en Asiria en los bajorrelieves de la «Cacería de leones de Asurbanipal» (668-631 a. C.) en el «Palacio Norte» de Nínive (Barnett 1975) y en el Obelisco Negro de Salmanasar III, del 825 a. C. (Horne 2005), e igualmente usan un listel plano algunos ortostatos de Gordion fechados antes del siglo VIII a. C. (Kenneth Sams, 1989, lám. 129,1 y 130,2), aunque Prayon (1987, lám. 4,a-b y 9c) rebaja su fecha a la segunda mitad del siglo VI a. C.

Esta moldura plana perduró en los sarcófagos chipriotas de Amatunte, *c*. 510-490 a. C. (Tatton-Brown 2004; Petit 2004; Stylianou y Schollmeyer 2007; Hermary y Mertens 2014, 353 s.) y de Golgoi, *c*. 500-475 a. C., en los que el listel superior es el baquetón de la gola que corona el friso (Stylianou y Schollmeyer 2007; Hermary y Mertens 2014, 363 s.), lo que supone una concepción muy próxima a la de Pozo Moro. También una moldura sencilla de perfil plano muestra una estela lidia de *c*. 525-500 a. C. (Hanfmann y Ramage 1978, 52-53, fig. 58-60) y el uso de esta moldura rectangular simple prosiguió en Anatolia con influjo helénico en la «Tumba del León» de Xanthos, *c*. 530 a. C. (Jenkins 2006, fig. 153) y en los frisos de la tumba de *Kybernis* de Xanthos, de *c*. 520-480 a. C. (*id*., 163, fig. 164-165, 168-169).

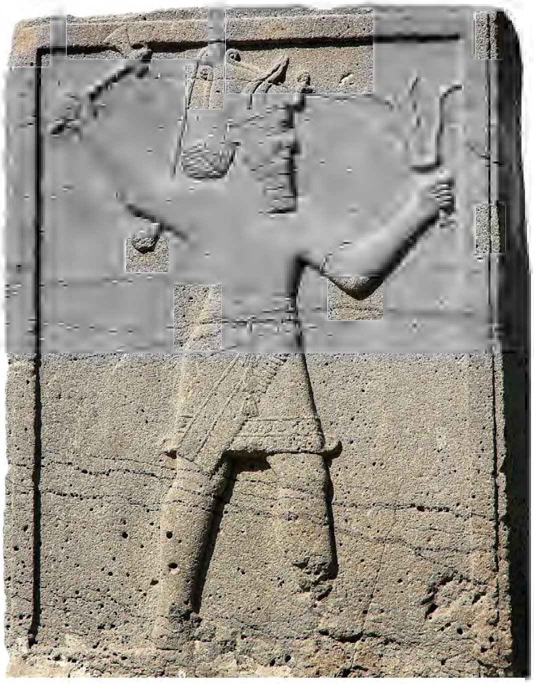


Figura 13.1. Estela del dios *Teshub* de Gözlühöyük (foto: Wikipedia Commons).

En Grecia esta moldura plana enmarca los primeros frisos y sarcófagos griegos, como los frisos del templo cretense de Prinias en el siglo VII a. C. (Watrous 1998), pero a partir del siglo VI a. C. se hace habitual por Anatolia, como en las pseudometopas del lado sur de la citada Tumba del Léon de Xanthos, *c*. 550 a. C. (Akurgal 1941, lám. 3; Seyer 2016, fig. 6 y 8), y se generaliza en Grecia, generalmente asociada al friso, como el del templo dórico de Assos datado *c*. 550 a. C. (Maggidis 2009; Wescoat 2012), en relieves de Thasos de fines del siglo VI a. C. (Holzmann 1973 n.º 140; Dentzer 1982, fig. 330, 565, 570) y también aparece en algunas metopas del templo delle Foce del Sele en la segunda mitad del siglo VI a. C. (Zancani Montuoro y Zanotti Bianco 1951-1954; Marconi 1999).

Esta moldura plana también es habitual en Hispania en los relieves del *Despotes theron,* como los de Villaricos y Mogón (Chapa 1980, 388 s., 472 s.; Moneo 2003, 574), lo que indica su origen fenicio. Hacia mediados del siglo IV a. C. todavía se usa en el pilar-estela de Coimbra del Barranco Ancho, Jumilla, Murcia, como «marco» simbólico del que salen las figuras como en una aparición o *epipháneia* (García Cano 1994).

3) ***Listel liso recortado por figuras***. El listel liso que enmarca el friso de la hilada 6 aparece parcialmente recortado por alguna figura de los relieves, hecho que indica falta de precisión para seguir el trazado preliminar. Esta utilización del marco se observa en el casco del *Smiting God* (PM45b; fig. 14D.2B), en la espalda del monstruo de la esquina NE (PM48a; fig. 14C.2B), en el pie del personaje que sigue al Dendróforo (PM55; fig. 13.5 y 14B.2A) y en el pie del *hieros gamos* (PM-X4; fig. 14D.16). Usar la moldura cuando falta espacio para los relieves también se constata en el pilar-estela de Coimbra del Barranco Ancho, que igualmente rebasan dicho «marco» (García Cano 1994).

4) ***Pequeña escala de las figuras***. Los relieves de Pozo Moro están realizados a pequeña escala para atenerse a la altura de solo dos pies del friso, unos 60 cm. En consecuencia, su

tamaño es mucho menor que el de los relieves sirio-hititas y se aproxima al de los relieves del sarcófago de *Ahiram*.

5) ***Escaso detalle de las figuras***. Los relieves de Pozo Moro ofrecen menos detalle que los relieves sirio-hititas y asirios al estar a menor escala, a lo que contribuye la escasa calidad de la piedra arenisca utilizada.
6) ***Horror vacui***. Las figuras ocupan toda la superficie del friso con tendencia al *horror vacui* al no dejar casi espacio libre: Dendróforo (PM55), Banquete Funerario (PM45a), Diosa de Pozo Moro (PM53), Jabalí bifronte (PM-4D1), etc.
7) ***Composición axial***. Hay tendencia a la composición axial: Diosa de Pozo Moro frente a un doble Árbol de la Vida (PM53), el Jabalí bifronte (PM-4D1) y los seres humanos asociados al Dendróforo (PM55) arrodillados en pareja.
8) ***Perspectiva jerárquica***. Las escenas muestran una marcada perspectiva jerárquica para diferenciar los seres humanos de los personajes divinos: escena del Banquete Funerario (PM45a) y escena del Dendróforo (PM55).
9) ***Yuxtaposición isonómica de las figuras***. La composición muestra tendencia a la yuxtaposición isonómica de las figuras: procesión de dioses (fig. 14C.3), de la escena del Banquete Funerario (PM45a).
10) ***Bajo relieve suave***. Los relieves usan un bajo relieve suave, con la excepción de la figura del monstruo marino (PM58), que parece proceder de una tradición de escultura xoánica, como la del taller tartesio de *Iponuba*, Córdoba (Almagro-Gorbea y Torres 2010, 348; *vid. infra*, § 15B). El bajo relieve plano es característico del arte asirio (Akurgal 1969, 9 s.) y sirio-hitita (*id*., 48-162; Orthmann 1971, *passim*), pero también se usa en los relieves del sarcófago de *Ahiram* de Biblos (Rehm 2004, 1 a 9) y en otros relieves fenicios. Este tipo de bajorrelieve muy plano se utiliza igualmente en relieves tardoarcaicos griegos, como la estela de Daskyleion (Kubala 2003) y otros relieves de Thasos (Dentzer 1982, figs. 318 y 319) y de Corfú (*id*., figs. 332 y 334), en ocasiones asociados a la característica moldura de listel plano para enmarcar la escena. Igualmente, ofrecen este estilo «plano» algunos relieves del *Despotes theron* de Villaricos (*vid. supra*, § 3).
11) ***Contornos redondeados***. El gusto por los planos suaves se asocia a formas de contornos redondeados: manos curvadas, piernas y brazos de forma y perfil redondeado, patas de los animales en forma de «pernil» (*vid. infra* § 21). Este gusto por formas redondeadas se asocia a formas curvilíneas, en especial en los monstruos serpentiformes: árbol del Dendróforo (PM55), Árbol de la Vida y flores de loto de la Diosa de Pozo Moro (PM53) y monstruo serpentiforme bajo un équido (PM-X1).

Convenciones de las figuras representadas

12) ***Talle en forma de «avispa»***. Otra convención estilística es el *chitón* corto ceñido por un cinturón apretado a modo de cuerpo «de avispa» de diversos personajes del friso de Pozo Moro: *Smiting God* (PM45b), *Hieros Gamos* (PM-X4), monstruo con cuchillo (PM45a), monstruo del NE (PM48a), personaje humano que sigue al Dendróforo (PM55).
13) ***Forma de coger un objeto***. Es característica la forma de coger un objeto, con la mano cerrada y con el pulgar hacia arriba extendido por delante del objeto, que sobresale respecto a los otros cuatro dedos de la mano dispuestos paralelos casi en horizontal (fig. 13.2A-B), como se puede observar en los relieves de la Diosa de Pozo Moro (PM53), la

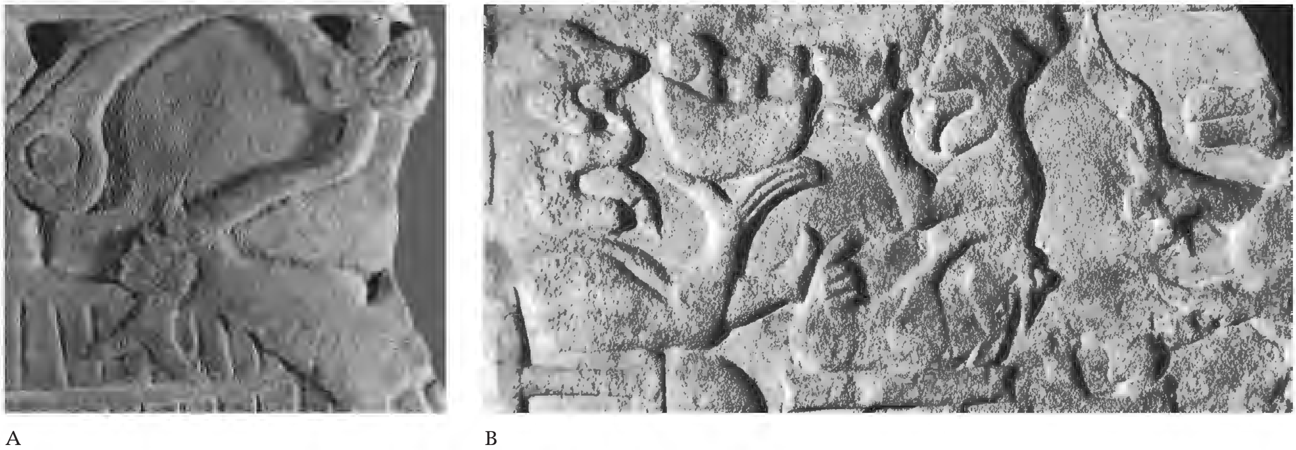


Figura 13.2. A, La Diosa de Pozo Moro con una flor de loto empuñada a modo de cetro. B, Detalle de la escena del «Banquete Funerario» (fotos: DAI).

Divinidad bicéfala (PM45a), la Divinidad equina con cuchillo afalcatado (PM45a) y los seres humanos del Dendróforo (PM55). Sin embargo, no sigue esta convención la mano que empuña la espada sobre un équido (PM-X1).

Esta convención procede de relieves y estelas neohititas (Orthmann 1971; Bonatz 2000a, *passim*) y también de relieves asirios (Czichon 1992) sin apenas variaciones, salvo las debidas a la calidad del relieve. Es una convención muy utilizada en Oriente, pues aparece en el sarcófago de *Ahiram* (Rehm 2004, fig. 14 y 16) y en marfiles fenicios, desde las ricas series de Nimrud (Herrmann 1992, etc.) a algunos de Medellín (Almagro-Gorbea, dir. 2008, fig. 539, 553), así como en cuencos de bronce nordsirios (Markoe 1985, *passim*), aunque el detalle de coger un objeto con el dedo pulgar hacia arriba solo aparece en algún relieve de Karatepe (Orthman 1971, lám. 18a) y en algunas placas ebúrneas de la habitación SW7 de Nimrud de estilo nordsirio (Herrmann *et al.* 2004, n.º S0576, S0614, etc.).

14) ***Forma de sostener un cuenco***. Para coger o sostener un cuenco en Pozo Moro se utiliza una convención que consiste en representar el cuenco de perfil sobre la mano vista también de perfil con el pulgar hacia atrás y los cuatro dedos restantes en paralelo hacia delante opuestos al pulgar (fig. 13.2B): Divinidad bicéfala (PM45a), Divinidad de lengua bífida (PM45a).

Esta convención procede de los relieves egipcios, como el de Seti I en Abidos y otros ejemplos intermedios en marfiles de Beth Pelet (Danthine 1937, fig. 958, 1187). El gesto de coger un cuenco se representa de forma simple (fig. 13.4A), tanto en el arte asirio (Czichon 1992, lám. 23,3-8) como en el neohitita, ya que la mano se esquematiza en forma de V curvada (Orthmann 1971; Bonatz 2000a), próxima a la

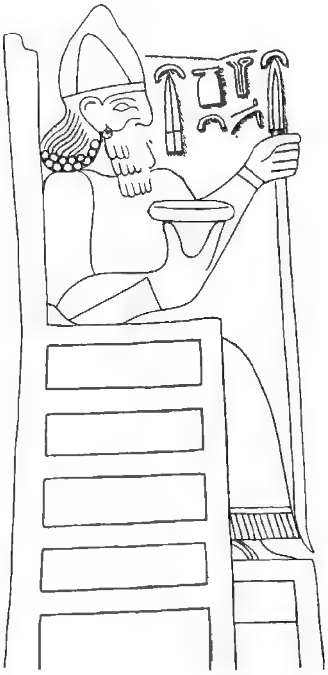
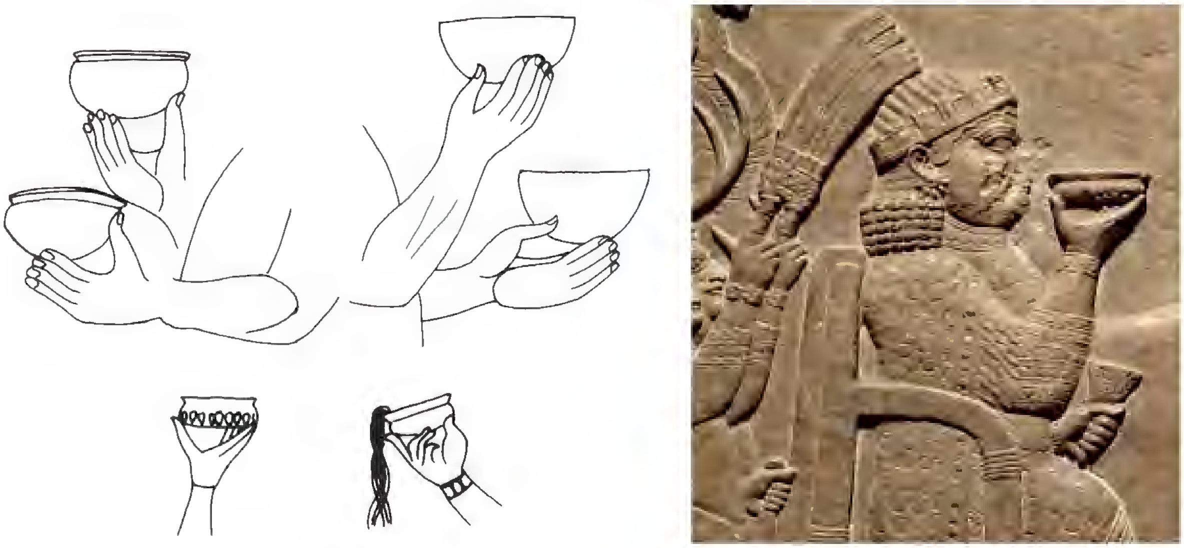


Figura 13.3. Relieve del rey *Hastapu* en Kizildag, cerca de Konya (Bell y Ramsay 1909, 504).



A B

Figura 13.4. A, Forma de coger un cuenco en los relieves asirios (Czichon 1992, lám. 23). B, Detalle del banquete de Asurbanipal (foto: British Museum).

convención usada en Pozo Moro. Los dedos solo aparecen representados en algunas estelas y siempre con la mano en forma de V, como el grabado rupestre del rey *Hastapu* en Kizildag, cerca de Konia (fig. 13.3). Las estelas de Maras, datadas *c.* 875-800 a. C. (Bonatz 2000a, lám. 10, n.º C13 y C62), *c.* 825-700 a. C. (*id.*, 16, n.º C42) y *c.* 750-700 a. C. (*id.*, lám. 22, n.º C66), representan la mano con los dedos sosteniendo un vaso y también la estela del Hilani I de Zincirli, de *c.* 730-700 a. C., muestra los dedos recogidos para coger un vástago (*id.*, lám. 17, n.º C46) y de igual forma se representan los dedos en una estela aramea de Neirab, *c.* 700 a. C. (*id.*, lám. 15, n.º C35). La cronología avanzada de estas estelas indica que esta forma de representar los dedos es un influjo de los relieves asirios (fig. 13.4A), que utiliza esta convención para representarlos (Czichon 1992, lám. 40-41), pues el vaso aparece sostenido sobre la punta de los dedos y del pulgar (Magen 1986, lám. 12-13, 16,1; Cohen y Kangas, eds., 2010, fig. 7.2, 7.5, 7.14, 8.9; Ataç 2018), como por ejemplo en la famosa escena de banquete de Asurbanipal, *c.* 668-627 a. C. (fig. 13.4B).

La misma convención siguen los vasos de bronce de estilo babilonio (Magen 1986, lám. 23,1-2) y los cuencos de bronce de estilo sirio (Markoe 1985, Cy1, G1, U6), pues los chipro-fenicios son menos esquemáticos al seguir modelos egipcios (*id.*, E1, E9), como también es distinto el modo de coger un vaso en los cuencos de estilo sirio-fenicio del *«Lotus-bud Group»* (Falsone 1988, 101), como el cuenco arameo de Olimpia (Markoe 1985 G3) y el de Nueva York sin procedencia (*id.*, U8), convención que también ofrecen algunas *pyxides* nordsirias de esteatita y de marfil (Mazzoni 2001; Wicke 2008).

Sin embargo, el Sarcófago de *Ahiram* de Biblos representa de forma algo distinta este característico gesto (Rehm 2004, 14 y 15), frente a la tradición iconográfica sirio-fenicia que ya aparece en marfiles de Megiddo del siglo XIII a. C. (Loud 1939, lám. 4, n.º 2 y 32, n.º 160). Estas convenciones más realistas proceden de prototipos egipcios, de los que parecen derivar los marfiles sirio-fenicios datados a partir del siglo X a. C., como los de

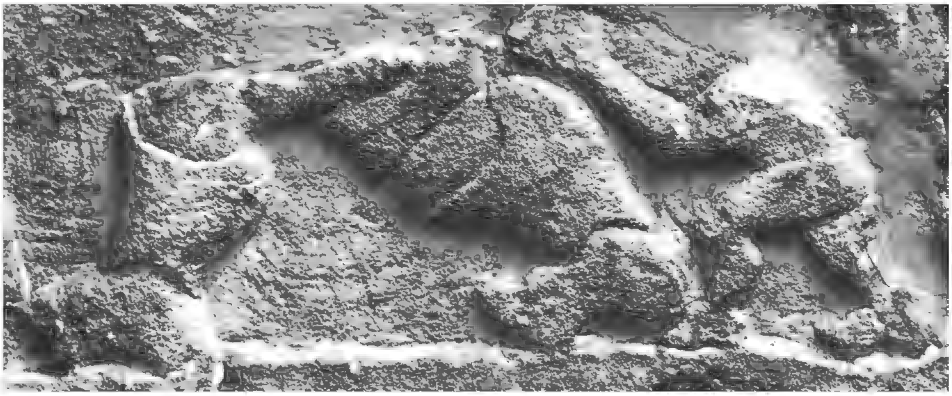


Figura 13.5. Detalle del calzado apuntado en la escena del «Dendróforo» (foto: DAI).

Nimrud (Barnett 1975; Mallowan y Davies 1970; Mallowan y Herrmann 1974; Herrmann 1986; *id*. 1989; *id*. 1992; *id*. 1998; Herrmann y Laidlaw 2009; *iid*. 2013b; etc.).

15) ***Representación de la mano***. Las manos se representan abiertas con los dedos extendidos y el pulgar separado: Divinidad con cuchillo (PM45a), anguipedes (PM-4D1).
16) ***Representación del pie***. Los pies se representan con la base cóncava y las puntas alzadas, como estilización del calzado de botas apuntadas (fig. 13.5): Diosa de Pozo Moro (PM53), Dendróforo (PM55), *Hieros gamos* (PM-X4), Divinidad bicéfala y Divinidad de lengua bífida (PM45a). Este calzado con la punta alzada es característico de hititas, asirios y neohititas (fig. 13.6A-B), pero las representaciones de Pozo Moro son demasiado simples para una identificación más precisa.
17) ***Miembros humanos gruesos***. Los personajes representados (PM45a, PM53, PM55, PM-SN6) tienen miembros más gruesos y abultados que las figura sirio-hititas de talleres como Karatepe (Matthiae 1963; Orthmann 1971, 105 s., lám. 15-19; Çambel y Özyar 2003) o Zincirli (Orthmann 1971, lám. 55 s.; Çambel y Özyar 2003; Gilibert 2011, 56 s.), aunque las actitudes en Pozo Moro parecen más naturales (*vid*. *infra*). Las figuras de tipo humano tienen las pantorrillas abultadas: Diosa de Pozo Moro (PM53), divinidades del Banquete Funerario (PM45a), Dendróforo y humanos que le siguen (PM55), *Smiting God* (PM45b), Hierogamia (PM-X4) y también el centauro esculpido en bulto redondo

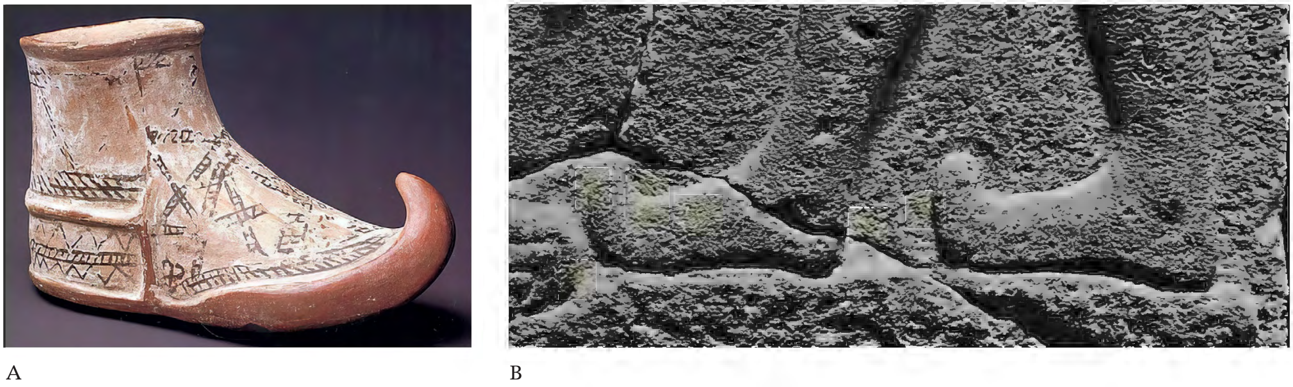


Figura 13.6. A, Calzado apuntado paleoasirio, *c*. 1900-1600 a. C. (foto: MMA). B, Calzado apuntado en un ortostato de Carquemis (foto: B. Bolgin 2022).

(PM-SN6). Igualmente algunas figuras antropomorfas tienen brazos gruesos: divinidades del Banquete Funerario (PM45a y PM48a) y los humanos que acompañan al Dendróforo (PM55). Esta estilización de la musculatura pasó al mundo ibérico, como muestra la escultura de jinete de Pozo Cañada, Albacete (Nero 2020).

18) ***Resalte de la musculatura***. La pantorrilla del *Smiting God* (PM45b) ofrece un suave surco longitudinal para resaltar la musculatura. Este surco puede ser una estilización simplificada de la convención asiria usada para separar la pantorrilla de los músculos del grupo peroneal (Czichon 1992, lám 46), comparable a la estilización de la musculatura del brazo en relieves asirizantes, como la estela de Tel Abda y el cortejo de dignatarios de Zincirli de estilo asirizante (Orthmann 1970, lám. 65,c-e), aunque tampoco se debe excluir un posible influjo de la incisión usada con esa función en vasos áticos de figuras negras de fines del siglo VI a. C., por ejemplo, del Grupo de Leagros (CVA Norway, lám. 14,1; CVA Basel 1, lám. 43,4; etc.). Esta estilización parece tener precedentes en la placa de marfil grabada de Megiddo del siglo XIII a. C. (Loud 1939, lám. 42b) y en el guerrero tallado en la caja de marfil de Enkomi (Caubet 2009) con una simple línea paralela a la espinilla, aunque su estructura es distinta.

19) ***Narices en forma de pico***. Las figuras humanas dentro de un cuenco en la escena del Banquete Funerario (PM45a), el Dendróforo y los humanos que le siguen (PM55) y los anguipedes del Jabalí bifronte (PM-4D1) tienen narices en forma de pico y carecen de orejas. La forma de pico de las narices humanas es un detalle muy peculiar, que indica que esos sillares han sido labrados por la misma «mano», que puede identificarse como el «Maestro del friso de Pozo Moro».

20) ***Ojos almendrados***. Los ojos de divinidades, personas y animales son almendrados y están realizados con una simple incisión, sin relieve: Diosa de Pozo Moro (PM53), Divinidad bicéfala, Divinidad de lengua bífida y jabalí sacrificado (PM45a), Dendróforo (PM55), *Hydra* (PM-X3), anguipedes (PM-4D1), escultura de cáprido (PM-X6) y cabeza de caballo (PM-X8). A pesar de su simplicidad, esta característica aparece en todos los casos en que se ha podido observar, por lo que debe considerarse propia del «Taller de Pozo Moro».

21) ***Patas de animales en forma de «pernil»***. Los miembros de los animales, en especial las patas traseras, tienen forma de «pernil»: jabalí del Banquete Funerario (PM45a), jabalí bifronte (PM-4D1), relieve con un équido (PM-X1), escultura de cabra (PM-X6), esculturas de los leones 1NW (PM54), 1SE (PM52), 1SW (PM51), 2NE (PM50) y 2NW (PM2E3). Esta forma de «pernil» procede de la tradición sirio-hitita, pues se constata en Zincirli (von Luschan 1902, lám. 44,1 y 46; Akurgal 1969, fig. 70, 73, 74, etc.), Arslan Tash, Domuztepe, Havuzkoy, Sevdili, Sevdiliköy, etc., pero también aparece en Urartu (Akurgal 1969, lám. 45), y tuvo un amplio desarrollo en la escultura orientalizante de Hispania (Almagro-Gorbea y Torres 2010, 375, 379, 384-385).

22) ***Lenguas salientes***. Las divinidades y seres monstruosos tienen narices y barbillas redondeadas y lenguas carnosas salientes: monstruo del trono y monstruo de lengua bífida del Banquete Funerario (PM45a), monstruo de la esquina NE (PM48a), esculturas de los leones de esquina 1NW (PM54), 1SE (PM52), 1SW (PM51), 2NE (PM54).

23) ***Orejas triangulares***. Las orejas de algunos seres monstruosos son de forma triangular con una moldura alargada convexa en el centro: monstruo de la esquina NE (PM48a), jabalí bifronte (PM-4D1), más simplificada en el monstruo que ruge ante el Dendróforo (PM55), *Hydra* (PM-X3), jabalí sobre la mesa de sacrificio (PM45a). Estas orejas simplifican las

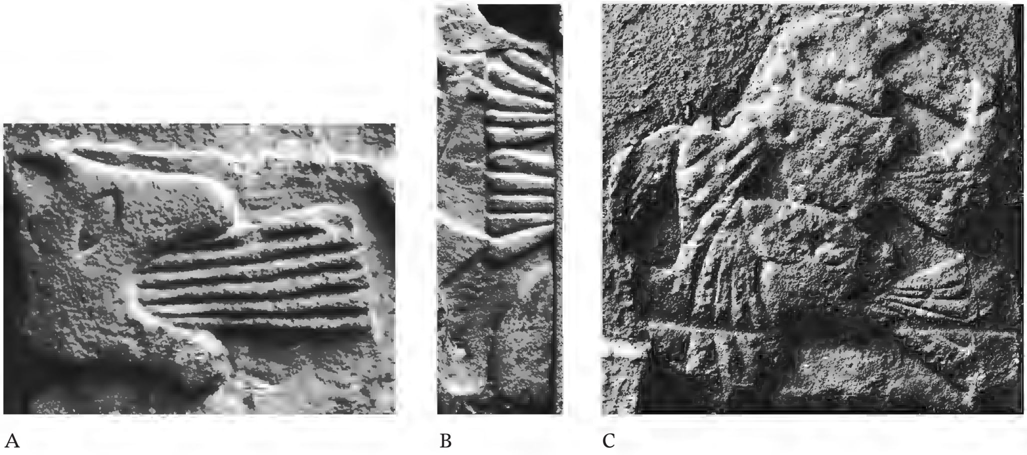


Figura 13.7. Diferentes rugidos «en abanico» de los monstruos de Pozo Moro. A, PM55; B, PM55; C, PMX3 (fotos: DAI).

orejas triangulares que tienen los leones de esquina, por lo que deben considerarse características del «Taller de Pozo Moro». Su forma peculiar permite atribuirlas a la «mano» de un mismo artista, el «Maestro del friso de Pozo Moro».

24) ***Diferentes planos en el relieve***. Pequeños cambios en el relieve señalan las grebas y el vestido del Dendróforo (PM55) y el casco, el *chitón* y el cinturón del *Smiting God* (PM45b).

25) ***Crines con líneas paralelas***. Series de líneas paralelas forman las crines: el Jabalí bifronte y el cabello de los anguipedes (PM-4D1), cola del Monstruo del lado norte (PM48b), flecos del traje de la Divinidad de lengua bífida (PM45a), melenas de la *Hydra* (PM-X3), adorno de la crin del caballo (PM-X8).

26) ***«Rugidos» en abanico***. Los «rugidos» de los monstruos se «narran» con haces de molduras convexas en abanico que salen de sus fauces: *Hydra* (PM-X3) y monstruos que rodean al Dendróforo (PM55). La diversa forma de estas molduras pudiera indicar la intervención de diversas «manos», que quizás cabría atribuir a distintos ayudantes (fig. 13.7).

27) ***Plumas con planos paralelos***. Las plumas se representan como planos paralelos: alas de la Diosa de Pozo Moro y del ave situada a su derecha (PM53) y posible ala? ante el Dendróforo (PM55).

28) ***Brotes en forma de capullo***. Todos los brotes tienen la misma forma de capullo triangular: Árbol de la Vida de la Diosa de Pozo Moro (PM53) y ramas del árbol que lleva el Dendroforo (PM55), pero también tiene esta forma la cola del Monstruo marino (PM58).

29) ***Remates enroscados***. Gusto por remates circulares enroscados: peinado de *Astart-Hathor* (PM49), base del Árbol de la Vida (PM53), extremo de las colas de los leones 1NW (PM54), 1SE (PM52), 1SW (PM51), 2NE (PM54), monstruo serpentiforme bajo un équido (PM-X1) y extremos del casco radiante del *Smiting God* (PM45b).

Características y convenciones estilísticas de los leones (véase también § 22, 23 y 29):

30) ***León representado como ser fabuloso***. Los leones se representan con una fuerte abstracción, como animal fabuloso, lo que evidencia el desconocimiento directo del animal real.

31) ***León tumbado con proporción de león estante***. Las esculturas de león de las esquinas representan leones tumbados con las proporciones de un león en pie: leones 1NW (PM54), 1SE (PM52), 1SW (PM51), 2NE (PM54) y 2NW (PM2E3).
32) ***Cabeza de forma cúbica***. Las cabezas de los leones tienen forma cúbica con las fauces exageradas, la frente muy reducida y ojos amigdaloides casi horizontales.
33) ***Melena de trazos paralelos***. Las melenas de los leones son bandas formadas por pequeñas molduras paralelas que contornean la cabeza y se extienden hasta la sotabarba.
34) ***Morro del león con líneas paralelas***. Las arrugas del morro de los leones se representan con ángulos paralelos: leones 1NW (PM54), 1SE (PM52), 2NE (PM54).
35) ***Cola bajo la pierna***. Las colas de los leones pasan por debajo de la pierna en forma de «pernil»: leones 1NW (PM54), 1SE (PM52), 1SW (PM51), 2NE (PM54) y 2NW (PM2E3).

13.5. El «Taller de Pozo Moro»: el «Maestro de Pozo Moro» y otros escultores identificados

El análisis de los relieves y esculturas del monumento de Pozo Moro ha permitido identificar las técnicas, las convenciones formales y las características estilísticas que definen el estilo del taller de artesanos-escultores que labraron este monumento. Ese taller puede denominarse «Taller de Pozo Moro» y, a juzgar por sus características, era un taller fenicio –o más bien arameo– activo en Hispania a fines del siglo VI a.C. que seguía modelos estilísticos y usaba técnicas originarias de Oriente.

Los relieves y las esculturas del monumento de Pozo Moro tienen un carácter homogéneo que evidencia que han sido creados en un mismo taller e incluso cabe plantear que hayan sido realizadas por una misma mano, que cabría identificar como «Maestro del friso de Pozo Moro», aunque hay algún relieve de estilo diferente, como la escultura del monstruo pisciforme (PM58). A este «Maestro del friso de Pozo Moro» se pueden atribuir el friso de relieves de la hilada 6 (PM45, PM48, PM53, PM55, PM-X3, PM-X4), el jabalí bifronte (PM-4D1) y, probablemente, la mayor parte de los relieves y esculturas que decoraban el cuerpo superior (PM-X1, PM-X6, PM-SN6).

Ya se ha hecho referencia a las características estilísticas generales (*vid. supra* § 13-1), a las convenciones de las figuras representadas (*vid. supra* § 13.4) y a algunas características y convenciones propias de los leones (*vid. supra* § 13.5). En su conjunto, las convenciones y características estilísticas indican que todas las esculturas, tanto los leones de esquina y otras esculturas como los relieves, son obra del mismo taller, aunque, en especial los leones, permiten identificar «manos» diversas (fig. 13.9), que también parecen apreciarse en los rugidos de los monstruos representados (fig. 13.7).

Se sabe muy poco de la organización de los talleres de escultores fenicios y tampoco se conoce el funcionamiento de los talleres «tartesios» e «ibéricos», que debieron inspirarse y seguir las formas de trabajar de los fenicios (Izquierdo 2000, 388 s.; Alcalá-Zamora 2003, 167 s.; Almagro-Gorbea y Torres 2010, 371 s.; *vid. supra*, § 11). En consecuencia, tiene interés precisar qué «escultores», «maestros canteros» o «arquitectos-escultores» trabajaron en el «Taller de Pozo Moro», ya que sus relieves y esculturas evidencian diferencias de estilo que, dentro de la homogeneidad del taller, permiten identificar la actividad de un mínimo de tres «manos» o maestros escultores diferentes, que se pueden distinguir por algunos rasgos diferenciadores observados en sus obras, aunque es más difícil precisar si los escultores que esculpieron los leones fueron también los autores de los relieves, como parece ocurrir al menos en uno de los maestros identificados.

Los escultores de los leones

Uno de los elementos más característicos del monumento de Pozo Moro son los sillares de esquina en forma de león situados en las esquinas de la base del cuerpo inferior y del superior (fig. 16A.1-8). De estos leones se han conservado cinco, sin contar los fragmentos menores y una escultura de león inacabada de menor tamaño (fig. 16A.9 y 10). Sin embargo, durante los trabajos de la excavación se recogieron noticias seguras de que se habían hallado otros dos leones «hacía muchos años», aunque la fecha del hallazgo no se pudo precisar, pues ocurrió hacia 1958 según algunas versiones (Almagro-Gorbea 1983a, 206 y 232), o bastantes años antes, hacia 1910, según otras referencias (*id*. 1996, 37; *vid supra*, § 3.1). En cualquier caso, a pesar de las gestiones realizadas, no se ha podido identificar el paradero de estas esculturas, que deben considerarse desaparecidas, aunque confirman que el monumento tenía 8 leones de esquina. De los leones conservados, los leones 1NW, 1SE y 1SW miden entre 120-128 cm de longitud, mientras que el león 2NE mide 106 cm de longitud, lo que confirma que pertenecerían a dos cuerpos distintos del monumento (fig. 13.8).

El análisis estilístico de los leones se ha realizado tras identificar la disposición original en el monumento de cada una de las esculturas conservadas a partir del lugar en que aparecieron en la excavación. Según la reconstrucción más probable (*vid. supra*, § 10.3), los leones estaban dispuestos en parejas, dos mirando hacia el este y otros dos hacia el oeste, mientras que el lateral esculpido de sus cuerpos daría hacia los lados norte y sur (fig. 10.12A-D). A partir de esta disposición se ha procedido a denominar a cada uno de los leones del monumento con el número 1 o 2 para indicar si se trata de un león del cuerpo inferior (1) o del cuerpo superior (2), seguido de la indicación de la esquina del monumento en la que estarían situados (*vid. supra*, § 13.1).

Los leones están esculpidos en un bloque rectangular que resalta su forma paralelipédica, por lo que el plano que delimita el morro del animal debía ser el mismo que el de las garras delanteras, que no se han conservado al haberse roto. El análisis estilístico de conjunto de los leones de Pozo Moro se basa en las características que ofrecen sus cabezas, por ser la parte más significativa, cabeza que concentraba su fuerza expresiva y mágica y la expresión de fiereza del animal (Almagro-Gorbea 1973a, 12-13). Las cabezas ofrecen forma cúbica, con las fauces abiertas mostrando unos potentes colmillos y una lengua colgante y con melenas, orejas y otros detalles anatómicos estilizados y labrados de forma esquemática con planos suaves y contornos redondeados (Almagro-Gorbea 1973b). Aunque todos los leones tienen la misma forma y elementos similares, en su labra se aprecian algunas diferencias entre unos ejemplares y otros, como se percibe al comparar las carrilleras, sotabarbas, morros y entrecejos. Estas diferencias indican que debieron intervenir, al menos, dos «manos» o maestros escultores diferentes en su labra. Este análisis es evidente en sus cabezas, puesto que ofrecen elementos de juicio más significativos

Dimensiones	**LEÓN 1NE**	**LEÓN 1NW PM54**	**LEÓN 1SW PM51**	**LEÓN 1SE PM52**	**LEÓN 2NE PM50**	**LEÓN 2NW PM2E5**
Altura	**?**	**78,5**	**>70**	**83**	**67**	**68**
Altura sillar	**?**	**67,5**	**67**	**67**	**67**	**68**
Longitud	**?**	**128**	**>109**	**120**	**106**	**>82**
Grosor	**?**	**34**	**29**	**28,5**	**31**	**19**

Fig. 13.8. Medidas de los leones de Pozo Moro (Chapa 1985, 72-73).

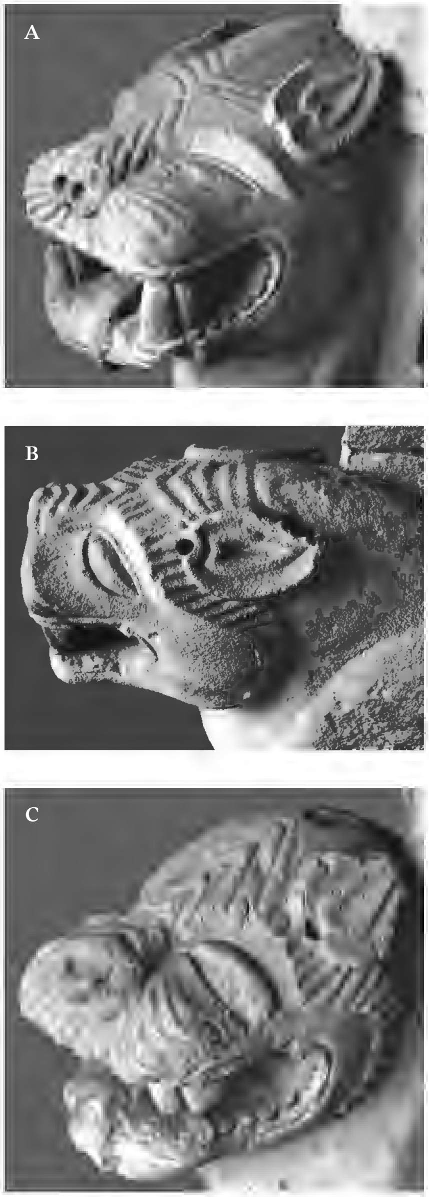


Figura 13.9. Diferencias estilísticas de las cabezas de león de Pozo Moro. A, León-1NW; B, León-2NE; C, León-1SE (fotos: DAI).

(fig. 13.9), pero también se confirma en ojos y orejas (fig. 13.10), lo que permite seriar los leones por sus características (fig. 13.11).

«Maestro del León-1NW» (fig. 13.9A, 16A.1 y 16A.2; *vid. infra*, § 16). El escultor que labró el león de la esquina noroeste del cuerpo inferior del monumento (PM54, fig. 16A.1) puede identificarse como «Maestro del León-1NW». Este león se caracteriza por tener una carrillera ancha delimitada porque la franja de la melena termina bajo la oreja del animal y los pliegues o arrugas del hocico se han representado con 5 ángulos paralelos abiertos hacia las fosas nasales, que se contraponen a otra serie de ángulos grabados sobre la testuz del animal entre las orejas (fig. 13.9A). Otro rasgo distintivo es que los ojos son relativamente planos y con un reborde, lo que indica una labra más cuidada, como las orejas triangulares, con un resalte alargado en el centro. Finalmente, la melena del León-1NW ofrece surcos paralelos convexos (fig. 16A.2K-L) que forman en la sotabarba una franja dispuesta en el borde mientras que el centro queda desbastada, lo que contrasta con la sotabarba del León-2NE del cuerpo superior, totalmente cubierta de incisiones cruzadas (fig. 16A.7E y G), lo que evidencia variaciones en la labra del animal.

El «Maestro del León-1NW» debió labrar también el León-2NE (PM-2E5), que se supone que estaría situado en el ángulo NE del cuerpo superior del monumento (figs. 13.9B y 16A.6 y 7). Ambos leones ofrecen los mismos ojos planos con un reborde, frente al ojo abultado simple del «Maestro del León-1SE» (*vid. infra*) y tanto el León-1NW como el León-2NE ofrecen la misma estructura de la melena rodeando una carrillada ancha, aunque la sotabarba del León-2NE está totalmente cubierta de surcos, frente a los restantes leones, quizás porque era más visible desde abajo.

«Maestro del León-1SE». El León-1SE (PM52), que estaría situado en el ángulo sureste del monumento (figs. 13.9C y 16A.3 y 4), tiene características que permiten atribuirlo a un escultor distinto de los León-1NW y del León-2NE. El trabajo de labra de este «Maestro del León-1SE» es algo más tosco y esquemático que el del «Maestro del León-1NW». Se caracteriza por representar los pliegues del hocico con incisiones que forman ángulos paralelos abiertos hacia las fosas nasales que se prolongan hasta la frente del animal a la altura de las orejas (fig. 16A.4G). Los ojos del León-1SE son más grandes, abultados y toscos, pues carecen de reborde, y también las orejas ofrecen una labra más seca. La melena del León-1SE prosigue por delante de la oreja del animal hasta los ángulos que representan los pliegues del hocico y rodea una carrillada más estrecha, frente a la más ancha del León-1NW y del

Características	LEÓN 1NE	LEÓN 1NW PM54	LEÓN 1SE PM52	LEÓN 1SW PM51	LEÓN 2NE PM50	LEÓN 2NW PM2E5	Fragto. cabeza	MAESTROS
Carrillera ancha	?	X		?	X	?		Maestro León-1NW
Carrillera estrecha	?		X	X		?		Maestro León-1SE
Ángulos hasta la frente	?		X	?		?	X	Maestro León-1SE
Ángulos solo en hocico	?	X		?	X	?		Maestro León-1NW
Sotabarba periférica	?	X		?		?		Maestro León-1NW
Sotabarba en cuello	?		X	X		?		Maestro León-1SE
Sotabarba cubierta	?			?	X	?		Maestro León-1NW
Melena hasta frente	?	X		?	X	?		Maestro León-1NW
Perforación oreja	?		X	?	X	?	X	Maestro León-1NW+ 1SE
Melena hasta oreja	?		X	?		?		Maestro León-1SE
Ojos globulares	?			?		?		Maestro León-1SE
Ojos con reborde	?	X		?	X	?		Maestro León-1NW

Fig. 13.10. Características estilísticas de los leones de Pozo Moro.

Características	LEÓN 1NE	LEÓN 1NW PM54	LEÓN 2NE PM50	LEÓN 1SE PM52	LEÓN 1SW PM51	Fragto. cabeza	LEÓN 2NW PM2E5	MAESTROS
Carrillera ancha	?	X	X		?		?	Maestro León-1NW
Ángulos solo en hocico	?	X	X		?		?	Maestro León-1NW
Sotabarba periférica	?	X			?		?	Maestro León-1NW
Sotabarba cubierta	?		X		?		?	Maestro León-1NW
Melena hasta frente	?	X	X		?		?	Maestro León-1NW
Ojos con reborde	?				?		?	Maestro León-1NW
Carrillera estrecha	?			X	X		?	Maestro León-1SE
Ángulos hasta la frente	?			X	?	X	?	Maestro León-1SE
Sotabarba en cuello	?			X	X		?	Maestro León-1SE
Melena hasta oreja	?			X	?		?	Maestro León-1SE
Ojos globulares	?				?		?	Maestro León-1SE
Perforación oreja	?		X	X	?	X	?	Maestro León 1NW y 1SE

Fig. 13.11. Características estilísticas de los leones de Pozo Moro ordenadas por «maestros».

León-2NE, por lo que su boca resulta mayor y se extiende hasta la altura de los ojos. La melena en la sotabarba es una franja pegada al cuerpo del animal (fig. 16A.4H), frente a la melena del León-1NW que dejaba esa zona libre y la del León-2NE que cubre toda la sotabarba. Este «Maestro del León-1SE» pudo ser también el autor del León-1SW (fig. 16A.5A-D), de cuya cabeza se conserva el inicio, lo que dificulta su clasificación, pero cuya boca y melena parecen similares a las del León-1SE. A este «Maestro del León-1SE» también cabe atribuir un fragmento de cabeza de león con una oreja PM-X5 (fig. 16A.10C-D), pues ofrece el mismo tipo de ángulos entre las orejas que caracterizan a este maestro, y un fragmento de cabeza con los ojos y el hocico, perteneciente al león PM52 (fig. 16A.10A). Por el contrario, es difícil identificar al maestro del León 2NW (fig.

16A.8), ya que solo se conserva la parte posterior, aunque sus dimensiones, en especial la altura de 68 cm, permiten atribuirlo al cuerpo superior del monumento, como el León 2NE.

Otros detalles de los leones de Pozo Moro no se explican por motivos estilísticos. Varios leones tienen una perforación en la base de la oreja (fig. 13.9B-C): León1-SE, León-2SE, León-1NE y el citado fragmento de cabeza de león PM-X5. Esta perforación, que no tienen los restantes leones, podría explicarse como un elemento mágico o para añadir un adorno metálico. En cualquier caso, esta característica, por un motivo desconocido, no se utilizó en todos los leones, aunque una perforación comparable ofrece el jabalí bifronte (*vid. infra*, § 15A).

Los escultores de los relieves

Más complejo es identificar las características que permiten reconocer la mano o las diversas manos que pudieron participar en la labra del friso de la hilada 6 y en los demás relieves del monumento de Pozo Moro para diferenciar su actividad.

«***Maestro del friso de Pozo Moro***». Las figuras humanas del banquete funerario (PM45a), del Dendróforo y los humanos que le siguen (PM55) y de los anguipedes del jabalí bifronte (PM-4D1) carecen de orejas y tienen una característica nariz en forma de pico (*vid. infra*, § 15A). Esta peculiar forma de nariz humana permite atribuir esos relieves a una misma «mano», que podría identificarse como *Maestro de la nariz picuda*. Por el contrario, las divinidades y seres monstruosos tienen narices y barbillas redondeadas y lenguas carnosas salientes, como el monstruo entronizado y el monstruo de lengua bífida del Banquete Funerario (PM45a), el monstruo de la esquina NE (PM4a) y la serpiente del relieve con un équido (PM-X1), obras que cabría atribuir a un hipotético *Maestro de la lengua carnosa*. Sin embargo, la figura humana dentro del caldero situado sobre una mesa en el relieve del Banquete Funerario (PM45a) tiene nariz picuda, lo que indicaría que todos esos relieves han sido labrados por la misma mano, que cabe identificar como *Maestro del friso de Pozo Moro*. Este maestro se caracteriza también por la curvatura suave de la superficie de sus figuras en relieve (*vid. supra*, § 13.4.10 y 11), como en la Diosa de Pozo Moro (PM53), el Monstruo bicéfalo del Banquete Funerario (PM45a), el monstruo de la esquina NE (PM48a), el Dendróforo (PM55), el *Hieros gamos* (PM-X4), el jabalí bifronte (PM-4D1), el équido (PM-X1), el centauro (PM-SN6) y la escultura de cabra (PM-X6). Esa misma curvatura suave caracteriza el relieve de las esculturas de los leones de esquina, cuyas patas tienen la misma forma de «pernil» (*vid. supra*, § 13.4.21), lo que lleva a concluir que todos los relieves citados debieron salir de la misma mano, que se ha denominado *Maestro del friso de Pozo Moro*.

Otros detalles confirman la atribución propuesta. Las colas de todos los leones acaban en un círculo que puede compararse con el círculo que forma la base del Árbol de la Vida representado ante la Diosa de Pozo Moro (PM53) y con el cuerpo enroscado de la serpiente del relieve del équido (PM-X1), aunque este detalle podría considerarse una característica general del «Taller de Pozo Moro» (*vid. supra*, § 13.4.29), como también es evidente la proximidad estilística de los capullos esculpidos (*vid. supra*, § 13.4.28) de la escena del Dendróforo (PM55) y de la Diosa de Pozo Moro (PM53).

«***Maestro del Tritón***». Un estilo diferente tiene el relieve del monstruo marino (PM58, fig. 15B.1), ya que está tallado en alto relieve y ofrece superficies planas separadas por aristas bien marcadas (Almagro-Gorbea 1983a, lám. 27b; *vid. infra*, § 15B), frente a las superficies levemente convexas del *Maestro del friso de Pozo Moro,* aunque la forma de capullo de loto de la cola del monstruo marino encaja en el estilo de los restantes relieves del «Taller de Pozo Moro», en el que puede incluirse. Las peculiares características de este relieve son propias de escultura en madera, técnica que no debía ser muy distinta de la labra en calcarenita, ya que se utilizarían los mismos instrumentos, puesto que esta piedra se trabaja con facilidad al salir de la cantera, antes de que se endurezca al airearse. Apenas hay noticia de esculturas en madera fenicias, lo que impide conocer su técnica y estilo, que debían ser semejantes al de las esculturas en calcarenita (Almagro-Gorbea y Torres 2010, 368 s.). Las esculturas xoánicas fenicias utilizarían técnicas de talla semejantes a las que testimonian algunas esculturas «tartesio-ibéricas», como la leona de Baena y otras piezas del «Taller de *Iponuba*», taller tartesio orientalizante que parece haberse especializado en figuras esculpidas en madera, a juzgar por su inconfundible estilo de superficies planas separadas por aristas (Almagro-Gorbea y Torres 2010, 348 s., fig. 292 y 293A), lo que da idea del amplio uso que debió tener la técnica escultórica xoánica en la Hispania orientalizante. En consecuencia, el relieve del monstruo marino de Pozo Moro parece haber sido labrado por un escultor distinto de los anteriores, quizás relacionado con esculturas de tipo xoánico, como las del «Taller de *Iponuba*», característica que permite identificarlo como *Maestro del Tritón*.

«***Maestro de Pozo Moro***». El *Maestro del friso de Pozo Moro* es el autor del friso de la hilada 6 (PM45, PM48, PM53, PM55, PM-X3, PM-X4) y del jabalí bifronte (PM-4D1) y, probablemente, de los relieves y esculturas atribuidos al cuerpo superior (PM-X1, PM-X6, PM-SN6). Este *Maestro del friso de Pozo Moro* parece identificarse con el *Maestro del León-1NW* por sus suaves planos convexos. La coincidencia de estilo lleva a suponer que ambos serían la misma persona, que cabe identificar como *Maestro de Pozo Moro*, frente al *Maestro del León-1SE*, de menor calidad, y al *Maestro del Tritón,* que parece especializado en la talla de madera.

Escultores menores

Además de los tres escultores identificados, debió haber otros escultores que han dejado menos huella. Este hecho se puede deducir de las claras diferencias que ofrece la manera de labrar las representaciones de los rugidos de los monstruos (*vid. supra*, § 13.4.26). El haz de surcos de los rugidos de la triple cabeza de la *Hydra* (PM-X3; fig. 14D.8) es distinto del monstruo que aparece a la derecha del «Dendróforo» (PM55; fig. 14B.2A), que a su vez también es diferente de los rugidos representados a su izquierda, a pesar de que están labrados en el mismo sillar (fig. 13.7). Igualmente los pájaros del Dendróforo (PM55; fig. 14B.2A) son distintos del ave del relieve de la Diosa de Pozo Moro (PM53; fig. 14A.1B), aunque esta diferencia no parece tan significativa. También se aprecian pequeñas diferencias entre leones atribuidos a una misma «mano», pues la melena del León-1NW se interrumpe entre las orejas, mientras que la del León-2NE prosigue entre las mismas. Estas pequeñas variaciones probablemente indican la actividad de diversas «manos», como se ha observado en los relieves asirios (Reade 1965, 127), que se podrían atribuir a escultores-ayudantes, sobre los que destaca el *Maestro de Pozo Moro,* al que cabe atribuir la ejecución de la mayoría de los relieves y, al menos, la de dos de los leones, por lo que, por lógica, es de suponer que fuera el jefe del taller y el responsable del trazado y de la dirección de la obra.

Los escultores y la organización del taller

Para valorar las esculturas y relieves del Taller de Pozo Moro es necesario saber quiénes fueron sus autores, es decir, qué «escultores», «maestros canteros» o «arquitectos-escultores» los realizaron y cómo serían considerados en la sociedad. Se sabe muy poco de la organización de los talleres «hispano-fenicios» entre los que se podría incluir el «Taller de Pozo Moro», que seguramente seguirían modelos de Oriente (*vid. supra,* § 13.3 y 13.4). Tampoco se conoce el funcionamiento de los talleres tartesios e ibéricos, que debieron inspirarse y seguir las formas de trabajar de los talleres fenicios (Almagro-Gorbea y Torres 2010, 361 s). En consecuencia, se desconocen las características y el papel social de los arquitectos y escultores que labraron monumentos como Pozo Moro, fueran de origen colonial o indígenas, dadas la ausencia de referencias escritas y la escasez de estudios sobre estos aspectos (Izquierdo 2000, 388 s.; Alcalá-Zamora 2003, 167 s.; Almagro-Gorbea y Torres 2010, 371 s.; *vid. supra*, § 11B).

Sin embargo, aunque no se conoce la organización de estos talleres, se puede deducir que eran capaces de producir obras y de formar a artesanos a los que transmitían su estilo artístico y las características estéticas y funcionales de los monumentos. Más difícil es saber cómo estarían organizados, pues apenas se conocen estos aspectos en Oriente (Di Paolo 2009; *id*. 2014) y en el mundo clásico (Coarelli, ed. 1980; Stucky *et al*. 2004). Esta ausencia de datos ha obligado a valorar paralelos etnoarqueológicos de canteros itinerantes (Barrio y Moya 1980), que dan idea de cómo pudieron funcionar los talleres fenicios e ibéricos.

Las características técnicas del monumento de Pozo Moro, que aúnan un trazado geométrico del proyecto, cantería, arquitectura y escultura, además de un elaborado programa iconográfico (López Pardo 2006; *vid. infra,* § 14 y 15), revela la complejidad de estos talleres de arquitectos-escultores. A partir de las características de sus obras, se deduce que estarían formados por canteros y escultores artesanos que debían seguir las directrices de una persona especializada capaz de concebir el proyecto y de dirigir la obra, conocimientos que solo se obtienen con una formación adecuada y con una larga experiencia en un taller. En Hispania se puede comprender el sistema de transmisión de estas técnicas en talleres sencillos, como el «Taller de *Iponuba*» o el «Taller de la Albufereta» (Almagro-Gorbea y Torres 2010, 361 s., 369, fig. 292; 383, fig. 303,H-J), pero monumentos más complejos, como el de Pozo Moro o algún monumento de *Ilici* que, a juzgar por la altura de la gola, pudo alcanzar los 15 m de altura (Almagro-Gorbea 1983a, 249, fig. 12, lám. 34a), hacen suponer que existirían arquitectos especializados, fueran itinerantes, de carácter «áulico» o dependientes de una población o de un santuario, a pesar de que Jiménez Ávila (2002, 357) excluyó la existencia de talleres palaciales en las colonias de Occidente.

Es difícil precisar la condición social de los artistas-artesanos autores de estas obras y saber si eran esclavos o libres (*vid. supra*, § 11.6), pero la diversidad de tareas que requerían los talleres exigía artesanos especializados, sobre todo en obras como el monumento de Pozo Moro, donde, además, se puede diferenciar la actuación de diversos «maestros» o escultores (*vid. supra*). En cualquier caso, la diversa cualificación del personal de estos talleres de constructores y escultores indica la complejidad de la sociedad ibérica, pues su subsistencia estaría asegurada por la ciudad o, más bien, por el monarca o dinasta para el que trabajaban, lo que evidencia una compleja y jerarquizada estructura socioeconómica.

13.6. El estilo del «Taller de Pozo Moro» y los relieves, marfiles y objetos suntuarios sirio-hititas

Los relieves y esculturas de Pozo Moro son obras de carácter arquitectónico pues forman parte de un monumento funerario, pero tenían una función narrativa para describir visualmente mitos transmitidos por vía oral, de acuerdo con una tradición oriental asociada al monumento funerario que procede del ámbito sirio-fenicio, como evidencian sus paralelos (fig. 13.12).

Los estudios iniciales consideraron que las esculturas de Pozo Moro, en especial los leones, eran de estilo neohitita antiguo, sin influjos asirios ni arameos, lo que suponía una cronología anterior al siglo VIII a. C. que planteaba un problema cronológico (Almagro-Gorbea 1973b; *id*. 1978b), problema desde hace años totalmente aclarado (*id*. 2023a y 2023b; *vid*. *infra*, § 20), pues la aparición de dos leones esculpidos en una tumba de Puente de Noy, Almuñécar, Granada, datada *c*. 600 a. C., evidenció la llegada a las colonias fenicias occidentales de modelos sirio-fenicios de cronología proxima al edificio de Pozo Moro (Almagro-Gorbea 1983b, 62; *id*. 1996, 64).

Para desarrollar su función narrativa, los relieves y esculturas del «Taller de Pozo Moro» recurrían a convenciones estilísticas cuyas características deben incluirse en la tradición del arte sirio-hitita desarrollado durante la Edad del Hierro en el Sureste de Anatolia y el Norte de Siria entre el 1100 y el 700 a. C. Esta tradición combinaba formas y estilos de tradición neohitita con otras sirio-fenicias en las áreas meridionales, a lo que se añadían crecientes influjos arameos y asirios (Akurgal 1969, 48 s.). Además, junto a talleres de ciudades-estado de larga tradición, existían estados étnicos sin tradición artística por descender de pastores nómadas, como eran arameos, amonitas, moabitas e israelitas (Suter 2015, 36).

Los leones de Pozo Moro proceden de una larga tradición de escultura monumental de animales guardianes de puerta, en especial leones, que fue característica del arte sirio-hitita (Zaher 2019). El león es el animal más utilizado en la arquitectura sirio-hitita para custodiar las puertas de ciudades, palacios y templos con una función apotropaica mágica. Generalmente se disponían en parejas (Aro 2003, 307), aunque también se colocaban en las esquinas de la estructura de entrada, tradición mantenida en Pozo Moro. Estos leones arquitectónicos se utilizaron en el área sirio-hitita desde que surgen las ciudades-estado del siglo XII a. C. hasta la conquista asiria en el siglo VII a. C. En consecuencia, el análisis estilístico de estas creaciones evidencia sus raíces sirias e hititas y los influjos asirios y locales, en los que se basa su datación relativa y la identificación de escuelas y talleres, aunque con opiniones muchas veces discutidas (Aro 2003, 293). Sin embargo, el león de puerta más antiguo conocido, fechado *c*. 3000 a. C., procede de Koptos, Egipto (Stevenson 2015, 39, Strawn 2001, 306) y en el III milenio a. C. avanzado también aparecen en Mesopotamia (Battini 2009, 190 s.), desde donde en el II milenio a. C. se generalizan por el Norte de Siria, como en Mari y Ebla (Matthiae 2013, 378 s.). Desde Mesopotamia y Siria los leones de puerta llegaron hasta la Anatolia hitita (Burney 2004, 243), como la Puerta de los Leones de Boğazköy, datada en los siglos XV-XIV a. C. (Schachner 2011, 92 s.), mientras que en la zona sirio-palestina aparecen hacia el 1400 a. C. en Tell Atchana-*Alalakh* (Woolley 1955, 242; Matthiae 2013, 382) y en *Hazor* (Ussishkin 1970, 125; *id*. 2023; Bonfil y Ben-Tor 2017, 572). Ya en el I milenio a. C. se multiplican los leones guardianes de puertas en las ciudades, templos y palacios de las ciudades-estado sirio-hititas (Aro 2003, 307), tradición que se supone originada en el mundo hitita (Winter 2009, 527).

Ekrem Akurgal (1949; *id*. 1966) estableció tres fases en la evolución estilística de la escultura neohitita o sirio-hitita, a partir de la llegada de influjos asirios (Aro 2003, 294; Zaher 2019, 47 s.). El Estilo Neohitita Antiguo (1100-900/850 a. C.) prosigue el estilo del Imperio hitita sin influencias asirias (Akurgal 1966, 94); en el Estilo Neohitita Medio (900-750/730 a. C.) se añaden a la tradición del II milenio a. C. influjos neoasirios, arameos, babilonios y fenicios y se crean las mejores esculturas, como los conjuntos de Carquemis y Zincirli, *c*. 850 a. C. (*id*., 96-97). En el Estilo Neohitita Reciente (730-680 BCE) se imponen influjos estilísticos neoasirios y arameos hasta que desaparece gradualmente la tradición hitita (*id*. 1966, 119). Este sistema tripartito ha sido generalmente aceptado, con pequeñas variaciones y con discusiones sobre la cronología (Orthmann 1971; *id*. 2013, 525 s.; Mazzoni 2000; *id*. 2013, 469 s.; Gilibert 2011; Zaher 2019). En fechas posteriores Winfried Orthmann (2013, 525), ordenó los monumentos por su estilo y por las inscripciones asociadas (Aro 2003, 295) y diferenció tres periodos. El Neohitita I (c. 1000-950 a. C.), con predominio de la tradición hitita como evidencian Ain Dara, Alepo, las canteras de Yesemek y algunas esculturas de Zincirli y de Carquemis (Orthmann 2013, 525 s.). Al Neohitita II (c. 950-850 a. C.) pertenecerían las principales esculturas de Carquemis y el Neohitita III, subdividido en IIIa (c. 850-733 a. C.) y IIIb (c. 733-715 a. C.), finaliza tras las conquistas de *Teglatfalasar* III en la segunda mitad del siglo VIII a. C. (Orthmann 2013, 531). Estas periodizaciones diferencian en la evolución de conjunto dos fases esenciales, una primera que mantiene tradiciones sirias e hititas del II milenio a. C. y otra posterior en la que predominan influjos asirios, pero manteniendo tradiciones locales y arameas (*id*. 2013, 525, 534).

La complejidad de los talleres siriohititas conocidos (fig. 13,12), dificulta identificar y localizar sus prototipos, pues los grupos estilísticos más bien reflejan contactos entre comunidades y probables movimientos de equipos de artesanos (Feldman 2014, 178). En consecuencia, las creaciones del arte neohitita ofrecen una variedad de estilos que dificulta su clasificación, a causa de la regionalización, de la fragmentación política, de la perduración de tradiciones locales y de influjos llegados del exterior. Buen ejemplo de diferentes tradiciones son los relieves de Karatepe, asociados a inscripciones luvitas y fenicias. Los relieves de la Puerta Norte tienen elementos iconográficos fenicios, como *Bes*, esfinges, la diosa *Astart* amamantando, etc., que evidencian el incremento de relaciones de Fenicia con Cilicia (Winter 1979, 136-139; Botto 1990), mientras que los de la Puerta Sur son característicos del arte neohitita, como los de Zincirli, Sakçagözü, Marash, etc., cuyo estilo Akurgal (1949, 147; *id*. 1966, 138-143) clasificó como neohitita arameizante.

Es preciso valorar este complejo contexto al analizar las características estilísticas de los relieves del «Taller de Pozo Moro» y la dificultad que surge al compararlas con los relieves de ortostatos y estelas de los diversos talleres sirio-hititas. Los relieves de Tell Halaf (von Oppenheim 1931; Orthmann 1971), capital del reino arameo de los *Bit Bahiani* situada entre Tigris y Éufrates, se aproximan a los de Pozo Moro por su tosquedad, sus figuras achaparradas y los ojos amigdaloides incisos, pero las figuras de Pozo Moro carecen de detalles internos y de las *flame* características que muestran los animales en relieves, marfiles y bronces y el parecido de las plumas de las alas de *Astart* y del loto del Árbol de la Vida con el relieve PM53 se explica por tener modelos similares. Los relieves de las series A y B de Zincirli, la antigua *Samal*, al NE del golfo de Alejandreta, que pasó a manos arameas desde el siglo IX a. C. (Orthmann 1971, lám. 55-67; Çambel y Özyar 2003; Gilibert 2011, 56 s.), se han relacionado con Pozo Moro, pues son de estilo simple y espontáneo, relativamente planos y con figuras toscas e incorrectas con mínimos detalles internos (von Luschan 1902; *id*. 1911; Orthmann 1971, lám. 55 a 61), lo que recuerda a Pozo Moro, pero los ojos y manos están labrados con más cuidado. También la composición de figuras yuxtapuestas y su disposición en el friso recuerda a Pozo Moro más que las figuras de Karatepe, pero las de Zincirli ofrecen menos movimiento y libertad de composición. Por el contrario, las series de relieves E a K de Zincirli tienen más calidad (*id*., lám. 62 a 67), tanto en su disposición ordenada en los frisos como en la elaboración cuidada de los detalles, en especial el relieve de las estelas (*id.*, 63c y 66d), lo que las aparta de Pozo Moro. Por otra parte, ningún relieve de Zincirli ofrece el característico listel como reborde del friso de Pozo Moro y, además, la forma del rabo y otros rasgos de los leones son distintos (*id.*, lám. 14-15) y su lengua no sobresale tanto (Çambel y Özyar 2003, lám. 13, 39, 100, 121, 181-182). Los objetos representados también ofrecen diferencias. El vestido con *chitón* corto en Zircirli ofrece una línea central (*iid.*, lám. 21, 23, 29, 143), las plumas de las alas de las aves están incisas y son distintas de las de Pozo Moro (*iid.*, lám. 27, 115), cascos y escudos son diferentes y más grandes (*iid.*, lám. 37, 57, 79, 149), las figuras son más toscas y esquemáticas (*iid.*, lám. 73, 119, 173, 179) y solo alguna flor de loto se aproxima por su esquematismo (*iid.*, lám. 81). También los tronos son distintos, aunque tienen el respaldo vertical (*iid.*, lám. 135, 206) y alguno, como en el ortostato SVI 3, se aproxima bastante, pero carece de brazos (*iid.*, lám. 145), mientras que las mesas son más complejas (*iid.*, lám. 145, 207).

Los relieves de Carquemis, la importante ciudad hitito-luvita que controlaba el Éufrates (Woolley 1921; Orthmann 1971, 19 s., lám. 20 s.; Gilibert 2011, 20 s.), son de mucha más calidad que los de Pozo Moro en la concepción general de los frisos, en la composición y en el labrado de los detalles, pues responden a un arte cortesano más formal y estático y menos espontáneo y narrativo (Gilibert 2015). Los relieves de *Malatya,* la antigua *Melid*, actual Arslantepe, en el centro oriental de Anatolia, siguen modelos hititas (Orthmann 1971, 91 s.), con un relieve mucho mejor que el de Pozo Moro y con una concepción iconográfica de las figuras menos espontánea y narrativa. Lo mismo sucede con los relieves y leones mucho mayores del templo de *Ain Dara*, al norte de Alepo, esculpidos en basalto con una técnica mucho mejor (Abū Assāf 1990; Novak 2012). Las estelas de *Marash*, en el Sureste de Anatolia (Orthmann 1971, 84 s., lám. 43-48), se aproximan a Pozo Moro por su mayor espontaneidad al reflejar una iconografía doméstica, pero ojos, manos y demás detalles están labrados con mucho más sentido del volumen. Los relieves y leones de *Sakçagözü,* ciudad cercana a Zincirli (Orthmann 1971, 79 s.; lám. 49-51), ofrecen más calidad en la concepción ordenada de los frisos y en la labra de los detalles, pero, como en Carquemis, su estilo es más estático y menos espontáneo y narrativo que el de Pozo Moro. Más próximos a Pozo Moro parecen los relieves de Karatepe (Matthiae 1963; Orthmann 1971, 105 s., lám. 15-19; Çambel y Özyar 2003), la antigua *Azitawatas* hitita, en las montañas del Tauro, que controlaba el paso de Anatolia a Siria. Este parecido puede explicarse por influjo fenicio, como algunos relieves de Karatepe enmarcados por un simple listón liso, como en el friso de Pozo Moro. Los relieves de Karatepe recuerdan a los de Pozo Moro por su trazado y tosca labra, casi caricaturesca, pero tienen más movimiento y libertad de composición. Además, los ojos y otros detalles de Karatepe están mejor labrados, frente a los ojos amigdaloides simples e incisos de Pozo Moro.

En consecuencia, no es posible identificar un taller o tradición regional que sea especialmente afín a los relieves de Pozo Moro, aunque las características y convenciones estilísticas utilizadas en el «Taller de Pozo Moro» pueden considerarse habituales en diversos talleres sirio-hititas. La clara tendencia a figuras isonómicas aparece en Ain Dara (Orthmann 1970, lám. 3,a-c; Novak 2012), Karatepe (Orthmann 1970, A/12, A/16-18), Carquemis (*id.*, lám 30-31), Zincirli F/5-8, H/4-9 (*id.*, lám. 63,f-h, 65), etc., las patas animales representadas en forma de «pernil» aparecen en *Malatya* A/9a, C/1c (*id.*, lám. 41a, 43c), Carquemis H/2 (*id.,* lám. 32g), Zincirli B/11, B/24, C/2, E/1 (*id.,* lám. 58b, 60b, 61d, 62c), etc. También es característica la forma del ala de la Diosa de Pozo Moro, como puede verse en Tell Halaf A3/151-152, A3/157, A3/158, A3/162, A3/167 (*id.,* lám. 8 s.) o los flecos del traje talar de Tell Halaf A3/1 (*id.,* lám. 11a), Carquemis K/28 (*id.,* lám. 35g), *Malatya* A/10 (*id.,* lám. 41c), *Marash* A/1, B/16 (*id.,* lám. 43h, 45h) o la forma tan característica de coger un vaso (*id.,* lám. 48a, de *Marash* D/1), pero también Pozo Moro ofrece características peculiares, como la forma de coger un objeto con el pulgar hacia arriba y otras peculiaridades señaladas (*vid. supra,* § 13.4.14 y 15).

Los leones, además de patas en forma de «pernil» (*vid. supra* § 13.4.21), ofrecen pliegues en el hocico con ángulos paralelos, como los leones de Ebla. La cola acabada en un círculo aparece en Arslantash, Sevdiliköy y Hazor y el rabo entre las piernas en Hazor y Karatepe. A su vez, orejas triangulares pegadas a la cabeza se documentan en Arslantash (con hueco central), Carquemis (con escotadura), Tell Halaf, Domuztepe, Göllübağ, Karatepe, Zincirli, *Marash*, Saksagözü, Tell Taynat y Hama, y también en Frigia, en el sarcófago de *Ahiram* y en leones asirios.

Las mismas tradiciones estilísticas de los relieves y esculturas neohititas o sirio-hititas reflejan los marfiles (Mallowan 1966, 500 s.; Barnett 1975; Winter 1976a; Cecchini *et al.*, eds., 2004), las tridracnas (Stucky 1974), las píxides de esteatita (Mazzoni 2001) y los cuencos y vasos de bronce (Markoe 1985).

La tradición ebúrnea sirio-hitita es de especial interés, pues ofrece estilos bien definidos, aunque varían según el taller, la personalidad del artesano y la evolución cronológica, ya que se perciben corrientes externas, con un creciente influjo asirio y también fenicio en los territorios meridionales. En los marfiles de los siglos IX-VIII a. C. de Nimrud, Poulsen (1912, 38-53) diferenció dos grupos estilísticos, uno «fenicio», caracterizado por fuertes influjos de Egipto en su iconografía y estilo, y otro «nordsirio» o *North Syrian Tradition*, relacionado con los ortostatos sirio-hititas por los peinados, elementos florales, esfinges, figuras sedentes, animales, etc. Este estilo «nordsirio» llena la escena con cierto *horror vacui* y transmite una sensación de acción y fuerza que mantiene la tradición hitita y rechaza la iconografía egipcia (Barnett 1957, 40 s.; Winter 1976b; Herrmann y Lindlaw 2009, 91 s.; *iid*. 2013b, 95 s.). Las figuras nordsirias ofrecen una fisonomía peculiar, con proporciones poco esbeltas, unas 3 veces su cabeza, la frente baja y retrotraída, los ojos y nariz grandes frente a la mandíbula y la boca que son pequeñas, mientras que el pelo es convencional (Barnett 1982, 43). Existieron diversos talleres nordsirios de eboraria que ofrecen relaciones estilísticas con los ortostatos de centros sirio-hititas (Poulsen 1912, 38 s.; Kantor 1956, 173 s.; Mallowan y Herrmann 1974, 17 s., 23 s.; etc.), como Tell Halaf (Winter 1989) y Zincirli (Winter 1976a), Sakçegözü, Carquemis, Hama (Riis 1990, 221 s.), *Kinalua*, Patina, en la llanura de Amuq, quizás Tell Taynat (Barnett 1982), etc. Dentro de los marfiles nordsirios se han diferenciado 4 grupos, entre los que destaca el *Flame and Frond Group*, extendido desde Hama a Zincirli, Carquemis y Kuyunjik, Tell Halaf y Hasanlu, además de los hallazgos de Nimrud (Herrmann 1986, 49; Herrmann y Lindlaw 2009, 91 s.; *iid*. 2013b, 95 s.). El *Roundcheeked and Ringletted Group*, próximo al anterior, procedería de Zincirli o de Sakcegözü y se fecha entre 740 y 725 a. C., aunque su localización no se puede precisar con seguridad (Herrmann 1986, 49).

Posteriormente, al margen de los estilos «nordsirio» y «fenicio» definidos por Barnett (1982, 46 s.), este último de evidente influjo egipcio (*id*. 1957, 55 s.), el enorme cúmulo de piezas de marfil halladas en Nimrud (Herrmann 1986; *id*. 1989; *id*. 1992; *id*. 1998; etc.) ha permitido precisar numerosos grupos y talleres y sus relaciones mutuas. Richard D. Barnett (1957, 62; *id*. 1982, 43-55) e Irene Winter (1976a; *id*. 1976b; *id*. 1981; *id*. 1989) diferencian un tercer grupo «Sirio Meridional» con características de los dos anteriores, quizás situado en Damasco (Winter 1981; Herrmann 1992, 30 s.), marfiles que Herrmann (1986; *id*. 1989; *id*. 1992; *id*. 1998; etc.) designó como *Intermediate Tradition* o *Intermediate Style*, además de la *Southern Tradition* del Sur de Siria (Herrmann 1992, 50 s.; Scigliuzzo 2005), cuyas obras tuvieron una amplia difusión desde Khorsabad a Samaria y llegaron a Salamis y Cartago. En fechas más recientes se insiste en diferenciar los marfiles de Siria Meridional y de Fenicia (Suter 2010; *id*. 2015), al margen de otros grupos como los marfiles asirios (Barnett 1957, n.º F1 y F3; Mallowan y Davies 1970).

El estudio de los marfiles del área sirio-fenicia ha permitido identificar tradiciones hititas (Mazzoni 2013, 469-480; Manuelli 2016, 28-31), pero a partir del siglo XI a. C. surgen estilos regionales con nuevos modelos cuya circulación permite conocer las relaciones entre distintos centros e, incluso, entre unas regiones y otras de esas zonas del Levante (Feldman 2014, 3-41; Weber 2017), de Asiria (Gunter 2009, 95-123; Wicke 2015) e incluso de Egipto y del Egeo (Gubel 2000; Matthäus 2009). Sin embargo, todavía plantea problemas diferenciar talleres y escuelas (Herrmann 2005; Winter 2005; Wicke 2013, 563-567; Di Paolo 2014; Feldman 2014; Suter 2015; etc.), pues las continuas relaciones facilitaban influjos mutuos y estilos e iconografía comunes, que dificultan identificar los centros y la circulación de productos (Caubet 2013, 455-457).

Frente a los estilos locales o regionales, los artesanos podían ser itinerantes y no trabajar en un centro de producción fijo (Di Paolo 2009; *id*. 2014; Feldman 2014; Suter 2015; Manuelli y Pittman 2018). Las características iconográficas y estilísticas han permitido identificar pequeños grupos de artesanos itinerantes capaces de adaptar su estilo a diferentes lugares y tradiciones. Así lo evidencian las diferentes tradiciones neohititas y fenicias y los influjos arameos de los relieves de Karatepe, hecho que plantea un cuadro fluido y complejo, en el que también hay que tener en cuenta la evolución cronológica (Feldman 2006; *id*. 2012; *id*. 2014).

Esta hipótesis puede aplicarse a los artesanos autores de Pozo Moro para explicar la dificultad de identificar talleres y de localizar prototipos concretos, ya que los grupos estilísticos más bien reflejan contactos entre territorios y ciudades-estado y movimientos de equipos itinerantes de artesanos (Feldman 2014, 178). En consecuencia, la variedad estilística de las creaciones del arte neohitita dificulta su clasificación al coexistir influjos externos con tradiciones regionales y locales, acentuadas por la fragmentación política, de cuyas elites dependían los encargos.

Este contexto, ciertamente complejo, debe tenerse en cuenta al analizar las características estilísticas de los relieves del «Taller de Pozo Moro» y la dificultad que presenta compararlas con los relieves de ortostatos y estelas de talleres sirio-hititas para determinar la procedencia del «Maestro de Pozo Moro» y del «Taller de Pozo Moro» a partir del estilo y convenciones empleadas en los relieves y leones de esquina. Las relaciones señaladas del *Taller de Pozo Moro* con relieves y leones sirio-hititas son evidentes, pero no permiten determinar un centro ni un área concreta con los que tengan mayor afinidad. La ausencia de influjos egipcios y egiptizantes excluye Fenicia e incluso la Siria meridional, mientras que excluyen Anatolia y el Norte de Siria la concepción arquitectónica del monumento y la gola con baquetón sogueado de tradición egipcia, así como los listeles que enmarcan los relieves, elementos característicos de Fenicia o del Sur de Siria. En consecuencia, la hipótesis más probable es que el «Maestro de Pozo Moro» y los artesanos escultores del «Taller de Pozo Moro» fueran un equipo itinerante de canteros-escultores, probablemente originarios de un territorio arameo relacionado con el Norte de Siria pero con más afinidades con la Fenicia septentrional. Es arriesgado precisar más su lugar de procedencia, pero cabe sugerir las áreas costeras que se extienden desde el golfo de Alejandreta y la desembocadura del Orontes, donde se sitúa Al Mina, hasta la ciudad de Amrit, incluido su *hinterland* en la meseta de Alepo y la zona de Hama (fig. 13,12). Desde esas regiones, los integrantes del «Taller de Pozo Moro» se debieron desplazar hasta Hispania en la segunda mitad del siglo VI a. C. con sus tradiciones sirio-hititas arcaizantes y con fórmulas innovadoras de la arquitectura fenicia del siglo VI a. C.

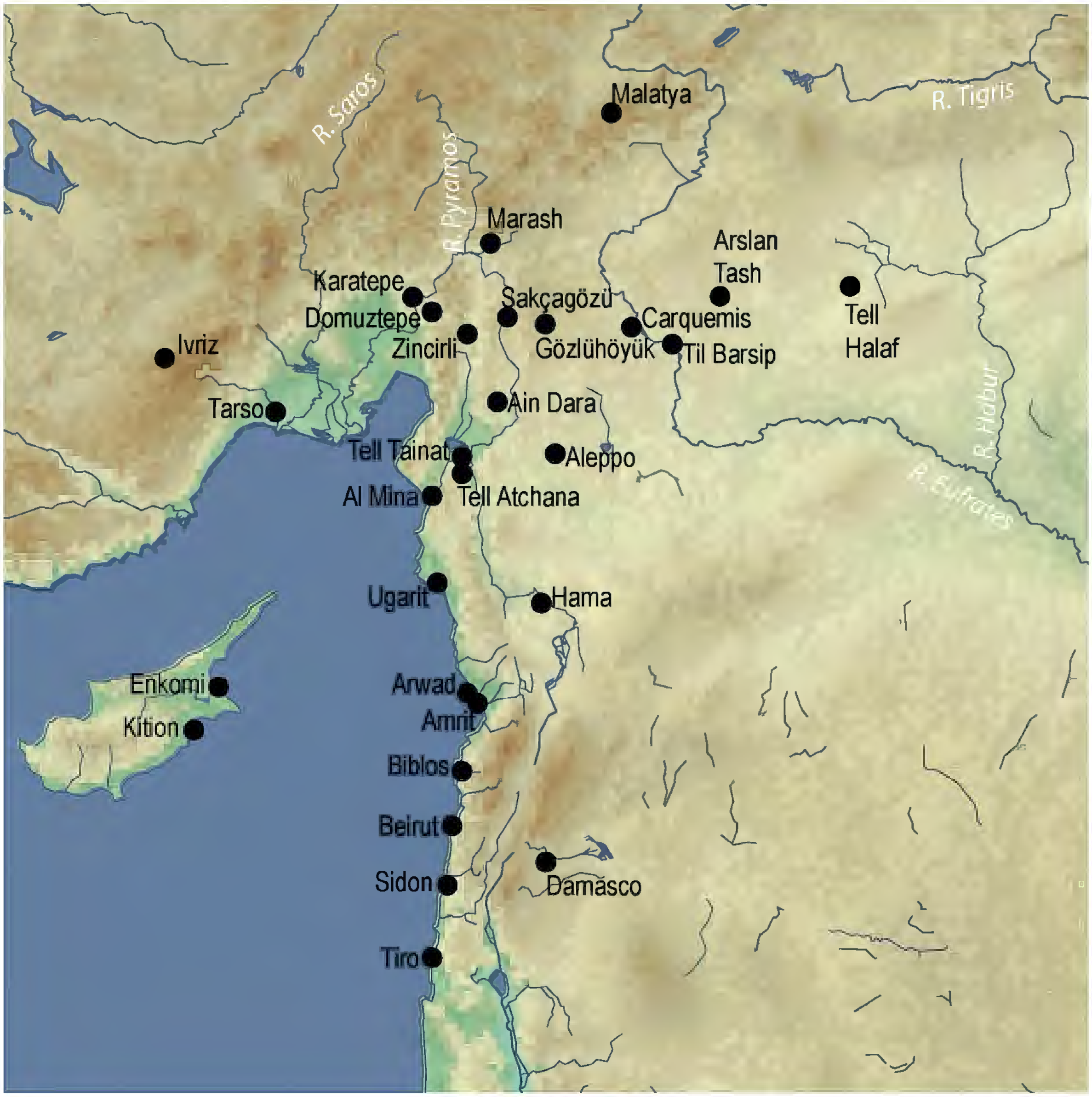

Malatya
R. Saros
R. Pyramos
R. Tigris
Marash
Arslan
Tash
Karatepe
Domuztepe
Sakçagözü
Carquemis
Tell
Halaf
Ivriz
Zincirli
Gözlühöyük
Til Barsip
Ain Dara
Tarso
R. Habur
Tell Tainat
Aleppo
R. Eufrates
Al Mina
Tell Atchana
Ugarit
Hama
Enkomi
Arwad
Kition
Amrit
Biblos
Beirut
Sidon
Damasco
Tiro

Figura 13.12. Mapa del Sureste de Anatolia y el Norte de Siria con los principales yacimientos citados.

13.7. Origen arameo del «Taller de Pozo Moro»

El análisis estilístico de los relieves y elementos escultóricos han permitido identificar las características del *Taller de Pozo Moro* cuya personalidad queda definida por las convenciones estilísticas de las esculturas y relieves. En este taller se ha identificado la actividad de varias «manos» o maestros, aunque todas ofrecen un estilo similar, característico del taller.

La mayoría de los relieves han sido labrados con un estilo uniforme, que en principio se ha atribuido al *Maestro del friso de Pozo Moro* que sería el escultor del friso de la hilada 6 (PM45, PM48, PM53, PM55, PM-X3, PM-X4) y del jabalí bifronte (PM-4D1), pero también de la mayoría de los relieves y esculturas situados en el cuerpo superior (PM-X1, PM-X6, PM-SN6). Este maestro parece ser el mismo que se ha identificado como *Maestro del León-1NW*, pues las obras atribuidas a uno y otro comparten una buena calidad y el gusto por planos convexos suaves, al margen de otras características propias del taller, lo que lleva a identificar a ambos como *Maestro de Pozo Moro*. Otra mano distinta debe considerarse el *Maestro del León-1SE*, de menor calidad que el anterior y del que se diferencia por algunos detalles. Finalmente, también se identifica un *Maestro del Tritón,* cuyo estilo refleja una tradición de labra en madera, claramente distinta de los anteriores.

En consecuencia el *Taller de Pozo Moro* probablemente sería un equipo de maestros-escultores formado, como mínimo, por tres escultores principales y posiblemente por varios ayudantes. El principal escultor se puede identificar como *Maestro de Pozo Moro*, cuyas directrices debieron seguir el resto, por lo que parece lógico atribuir a este maestro el trazado del monumento de Pozo Moro y la dirección de la ejecución de sus relieves y esculturas.

Es difícil precisar la zona de procedencia del *Maestro de Pozo Moro* y del *Taller de Pozo Moro* (*vid. infra*, § 17). El estilo y las convenciones utilizadas en relieves y leones de esquina hacen suponer que el *Taller de Pozo Moro* integrado por el *Maestro de Pozo Moro* y otros canteros-escultores, formaban un equipo itinerante. El estilo de las figuras y la iconografía de los relieves se diferencia de todos los restantes elementos escultóricos conocidos en la Hispania fenicia (Almagro-Gorbea y Torres 2010). Este hecho parece determinante para suponer que, probablemente, este equipo de canteros procedería de Oriente, pues su estilo y las concepciones mitológicas de los relieves tienen sus paralelos más próximos en los territorios poblados por arameos que se extienden desde Karatepe y Sakçagözü hasta el golfo de Alejandreta, sin excluir la zona costera del Norte de Fenicia, desde la desembocadura del Orontes hasta *Arwad* y Amrit y su correspondiente *hinterland*, en el que se situaban Alepo y Hama (fig. 13.12).

13.8. Pozo Moro y la escultura fenicia en Hispania

El «Taller de Pozo Moro» y la escultura hispano-fenicia

El análisis estilístico e iconográfico de los relieves y esculturas de Pozo Moro, incluidos sus ocho leones, confirman que son obra del *Taller de Pozo Moro*, formado por un equipo de canteros itinerantes dirigido por el *Maestro de Pozo Moro*. Este *Taller de Pozo Moro* debió estar conformado por gentes probablemente originarias de territorios arameos del Norte de Siria y de Fenicia septentrional, pues es evidente la práctica ausencia de influjos egipcios y egiptizantes característicos de Fenicia y de Siria meridional. Estos equipos de canteros sabían adaptar su estilo a los deseos de quien encargaba una obra, hecho que dificulta identificar en Oriente su procedencia. Desde su territorio de origen el *Taller de Pozo Moro* se desplazó hasta Hispania, en el extremo opuesto del Mediterráneo, llevando consigo fórmulas de la arquitectura funeraria fenicia de la segunda mitad del siglo VI a. C. y un estilo sirio-hitita sorprendentemente arcaizante para transmitir narraciones míticas del imaginario arameo.

Desde los estudios iniciales de Pozo Moro, sus relieves y leones se consideraron de estilo neohitita (*vid. supra*, § 13.6), pero los leones de la tumba de Puente de Noy en Almuñécar, Granada (Almagro-Gorbea 1983b; *id*. 1996, 64), constataron que en las colonias fenicias de Hispania se labraban esculturas con modelos sirio-fenicios (Almagro-Gorbea y Torres 2010), de cronología acorde con la que ofrece el monumento (Almagro-Gorbea 1983a; *id*. 2009a; *vid. supra*, § 7.8). Un proceso paralelo evidencian los elementos arquitectónicos (Almagro-Gorbea 2023b; *vid. supra*, § 12).

Productos de Oriente como marfiles, esculturas, toréutica, orfebrería y glíptica llegaban hasta el extremo occidental del Mediterráneo, donde a partir del siglo VIII a. C. comenzaron a ser imitados. Alguno de estos elementos son de componente sirio-aramea, probablemente por proceder de territorios arameos del Norte de Siria, como evidencian las mejores piezas ebúrneas de Medellín y Carmona (Almagro-Gorbea 2008b; Mederos 2023), que cabe atribuir a artesanos llegados del Norte de Siria a fines del siglo VIII a. C., probablemente como consecuencia de la presión asiria (Frankestein 1977). El mismo fenómeno indica la escultura en piedra, que evidencia la formación de talleres de escultores hispano-fenicios de estilo sirio, cuya evolución cronológica es todavía mal conocida (Almagro-Gorbea y Torres 2010). Estos talleres hispano-fenicios, originarios de Oriente y adaptados a las clientelas hispanas, constituyen el contexto en el que debe insertarse el «Taller de Pozo Moro».

Origen de las características técnicas

La escultura hispano-fenicia es el marco de referencia más próximo para analizar los elementos escultóricos del monumento de Pozo Moro y completar el análisis de las técnicas de talla (*vid. supra*, § 9.3). Las técnicas de talla de los talleres escultóricos atraen cada día más atención. Relieves y esculturas eran una creación artística, pero también un objeto de ostentación, por lo que en Oriente había talleres de artesanos que trabajaban en los palacios, ya que esculturas y relieves eran elementos de prestigio regio y una prerrogativa real (Gilibert 2011; *id*. 2015), como el uso del oro (Invernizzi 2000, 39) o del marfil (Herrmann 1986, 47 s.).

La escultura fenicia en Hispania presenta características bien definidas (Almagro-Gorbea y Torres 2010). Destaca la variedad de técnicas, que incluía la talla de areniscas, de madera y la fundición de figuras de bronce, con una evidente diversidad de talleres que utilizaban piedras locales, pero que seguían técnicas y patrones estilísticos generalizados por el Mediterráneo en el I milenio a. C., dentro de los que se enmarca el monumento de Pozo Moro.

Existen importaciones del siglo VIII a. C. desde centros del Sur de Siria, como la Diosa de Galera (Almagro-Gorbea 2009b), relacionada con la *Intermediate Tradition*, pero, a partir de inicios del siglo VII a. C., la Sirena de Villaricos y los leones de Puente de Noy constatan una corriente plástica originaria de áreas sirio-fenicias cuyo final representan los relieves y leones de Pozo Moro. Sobre esta tradición llega, a mediados del siglo VI a. C., un estilo egipcio-chipriota, que apenas se generalizó, pues poco después se impusieron los primeros influjos jonio-arcaicos, paralelos a su presencia en Fenicia y Chipre en la segunda mitad del siglo VI a. C. (Senff 1993).

La escultura hispano-fenicia refleja una marcada evolución de técnica y de estilo, paralela a la de sus formas y su iconografía, que sigue los principales estilos «internacionales» difundidos por el Mediterráneo durante el I milenio a. C., además de generalizarse el uso de piedra arenisca. Sin embargo, dentro de su evolución, la diversidad de estilos en las esculturas conocidas refleja la actividad de diversos talleres de escultores (Almagro-Gorbea y Torres 2010, fig. 287), que en unos casos serían «locales», mientras que otros serían itinerantes de diversas procedencias.

Entre las esculturas «fenicias» conocidas en Hispania hay obras de talleres originarios del área sirio-hitita, como la Sirena de Villaricos (fig.13.13A), cuyo peinado sigue un modelo arameo de tirabuzones probablemente creado en la zona de Zincirli-Sakçagözü *c*. 700 a. C. (Almagro-Gorbea y Torres 2010, 278, fig. 232), mientras que los leones de Puente de Noy, Almuñécar, se han atribuido a un taller fenicio de *c*. 600 a. C. (*iid*., 170 s., fig. 132). También el «Gigante de Ronda» sigue hacia el 550 a. C. modelos sirios de fines del siglo VIII a. C. (*iid*., 138 s., fig. 109), aunque ya muestra influjos jonio-chipriotas que inclinan a atribuirlo a un taller fenicio o fenicio-chipriota, como la escultura egiptizante masculina de Villaricos de *c*. 540-480 a. C. (*iid*., 264 s., fig. 222).

A un taller fenicio se debe atribuir la estatua-obelisco de Villaricos, fechada *c*. 600-570 a. C. (*iid*., 233 s., fig. 189), y talleres fenicios, probablemente arraigados en el Mediterráneo Occidental, labrarían la «Dama de Cádiz» (*iid*., 49 s., fig. 37) y la dama sedente de Villaricos (*iid*., 271 s., fig. 227), creaciones características del mundo fenicio-púnico occidental del siglo VI-V a. C. También a un taller fenicio, que posiblemente trabajaba en *Gadir* hacia el 500 a. C., se debe atribuir el «Guerrero de Cádiz» (*iid*., 57 s. fig. 48). Finalmente, había talleres que esculpían en madera, a los que hay que atribuir las puertas del *Herakleion* de *Gadir* (*iid*., 87 s.) y la efigie lígnea de *Melqart* sobre hipocampo (*iid*., 101 s.), obras solo conocidas por los textos. Además, ha aparecido algún raro producto suntuario importado de Oriente salido de talleres palaciales, como la «Diosa de Galera», posiblemente labrada en un taller de eboraria de Zincirli o Sakçagözü *c*. 800 a. C. (*iid*., 186 s., fig. 147), y las figuras de «azul egipcio» de Santisteban del Puerto, Jaén, igualmente de origen sirio, pero quizás fechables hacia el siglo VI a. C. (*iid*., 308 s, fig. 252), como también son importados los dos sarcófagos de mármol de *Gadir*, labrados en talleres sidonios hacia el 460-440 a. C. (*iid*., 23 s.).

El «Taller de Pozo Moro» se enmarca en esta variedad de talleres de distintas procedencias. Debía estar formado por un equipo de artesanos itinerantes, pues no parece ser un taller local de un centro urbano fenicio de Occidente, como los que pudieron existir en *Gadir* o en alguna otra ciudad fenicia de Occidente (Almagro-Gorbea y Torres 2010, 345 s., 361 s.). Este taller, que mantendría la tradición oriental de equipos itinerantes (*vid. infra*), labró los relieves y leones del monumento siguiendo una tradición plástica conservadora y arcaizante, que parece originaria de la zona aramea del Norte de Siria. El «Taller de Pozo Moro» estaría dirigido por el «Maestro de Pozo Moro», capaz de planificar y dirigir una obra compleja, ya que integraba elementos escultóricos y arquitectónicos siguiendo un trazado geométrico previo y con pleno dominio de las técnicas de estereotomía, todo ello al servicio de un programa ideológico.

Las características técnicas de las esculturas de Pozo Moro evidencian que su talla fue similar a la de los restantes sillares del monumento (*vid. supra*, § 9). Pozo Moro utiliza los mismos recursos estilísticos que las esculturas de Oriente, en particular del área sirio-fenicia, pues se labraron esculturas de bulto redondo y en alto y en bajo relieve. Los leones responden a una visión frontal, que parece una proyección paralelepipédica, y los relieves muestran una perspectiva jerárquica y recurren a convencionalismos para describir los detalles, además de tener la peculiaridad de estar realizados a una escala mucho menor que sus prototipos de Oriente y de tener menor calidad técnica y una ejecución más simple (*vid. supra*, § 13.4), con innovaciones técnicas llegadas de la zona sirio-fenicia, casi contemporáneas a su aparición en la Grecia Arcaica (Nylander 1970, 53-55 y 60-62).

Es característico el uso de areniscas calcáreas, habitual en la escultura hispano-fenicia (Almagro-Gorbea y Torres 2010, fig. 280, 285 y 286), tradición que desde Fenicia pasó a la escultura arcaica de todo el Mediterráneo, ya que permiten una labra fácil, tras la que las esculturas se pintarían de colores. El uso de calcarenitas puede considerarse una trasposición del uso de basaltos y piedras volcánicas del área nordsiria a las areniscas calizas frecuente por todo el

Mediterráneo, desde Fenicia y Chipre hasta la Península Ibérica, donde esta característica técnica pasó a la escultura tartesia e ibérica hasta época romana. Otro elemento técnico destacado es el empleo sistemático de grapas en forma de cola de milano, técnica procedente de la carpintería y cantería egipcias (*vid. supra*, § 9.5 y 10.6), utilizada para reforzar esculturas con peligro de agrietarse, como el León 1NW PM52+54 (Almagro-Gorbea 1983a, n. 161, lám. 20,a). Las grapas también servían para fijar elementos añadidos a las esculturas (Almagro-Gorbea y Torres 2010, fig. 303I), como en los toros de Villajoyosa (Llobregat 1974, 335, fig. 2; Chapa 1980, 236 s., fig. 4.29; *id*. 2005, fig. 4), de Monforte del Cid (*id*., 210 s., fig. 4.22) y quizás de Arjona (*id*., 410 s., fig. 4.71). Estas innovaciones eran técnicas de talla avanzadas en su época, originarias de Egipto y Oriente, en especial de la región sirio-fenicio-palestina, antes de su difusión por la Grecia Arcaica.

En la escultura hispano-fenicia hay que incluir la labra en madera. Esta técnica no era muy distinta de la labra de la calcarenita, pues esta piedra se labra con gran facilidad al salir de la cantera antes de que se endurezca al airearse, por lo que ambas usan los mismos instrumentos. Los textos escritos dan noticia de esculturas fenicias de madera (Almagro-Gorbea y Torres 2010, 87 s. y 101 s.), aunque solo ha aparecido madera tallada en el palacio de Cancho Roano (Maluquer de Motes 1987, 103 s., fig. 40-43; Almagro-Gorbea y Torres 2010, fig. 292), utilizada para hacer muebles de prestigio (Gubel 1987; *id*. 1996; Herrmann, ed. 1996). Esta tradición explica la probable existencia de esculturas xoánicas «tartesio-ibéricas», como documentan la leona de Baena y otras piezas del «Taller de *Iponuba*», especializado en esculpir madera como indican sus superficies planas separadas por aristas (*iid*., 368 s., fig. 292), técnica y estilo que también documenta el «Tritón» de Pozo Moro (Almagro-Gorbea 1983a, lám. 27,b; *vid. infra*, § 15B).

Forma y estilo de los talleres hispano-fenicios y tartesios

Los influjos de talleres sirio-fenicios dieron lugar a la plástica tartésica, cuyo estilo es denominado generalmente «orientalizante». De esta tradición proceden las esculturas, en especial leones, utilizadas como sillares arquitectónicos de esquina, como en Pozo Moro, y otras soluciones arquitectónicas originarias de Oriente, como el friso corrido de relieves, las molduras de gola o la *krepís* o base escalonada (*vid. supra*, § 12.3). Un buen ejemplo es el monumento fenicio de Puente de Noy, cuyos leones sustentantes son un eslabón intermedio entre los precedentes fenicio-orientales y los monumentos turriformes ibéricos (Almagro-Gorbea 1983b). Otra innovación originaria de Oriente son los pilares-estela, creación de origen oriental que asimiló molduras jonias a fines del siglo VI a. C. (Almagro-Gorbea y Torres 2010, fig. 242G), a la vez que el animal que coronaba el monumento sustituía el estilo sirio-fenicio por el jonio-ibérico (Almagro-Gorbea y Ramos 1986), en un proceso que refleja la presión jonio-focense en tiempos de las Guerras Médicas (Almagro-Gorbea *et al*. 2021) y que evidencia el profundo significado social y político de estos monumentos como símbolo de las élites dirigentes (*vid. infra*, § 20). Los prototipos de la escultura animalística que remataba estos pilares-estela proceden del mundo sirio-fenicio, tanto los animales míticos, como sirenas, esfinges y grifos, como también leones y toros, pues todos ellos reflejan las diferentes corrientes estilísticas e iconográficas que caracterizan a sus diferentes talleres con distintos estilos e intereses políticos.

El estudio inicial del monumento de Pozo Moro (Almagro-Gorbea 1983a, 280 s.) supuso una primera aproximación al análisis de los talleres de la escultura «tartesio-ibérica», cuestión retomada por Pilar León (1997) y posteriormente sintetizada por Isabel Izquierdo (2000, 372 s.) y Laura Alcalá-Zamora (2003, 169 s.). Estos talleres de escultura son de origen fenicio y pueden valorarse como otros talleres especializadas hispano-fenicios de orfebrería (Nicolini 1990, 235 s.; Perea 1991), de toréutica (Jiménez Ávila 2002, 355 s.) y de eboraria (Almagro-Gorbea 2008b, 495 s.), que revelan el arraigo alcanzado por el arte y la cultura orientalizantes.

Los estudios iniciales de los talleres de escultura ibérica consideraban que las esculturas aparecidas en un mismo yacimiento documentaban un taller local, con su propia vida y evolución, sus características y su expansión por el territorio circundante (Almagro-Gorbea 1983a, 280 s.; León 1997; Izquierdo 2000, 375 s.). Sin embargo, «taller» en Arqueología hace referencia a dos conceptos diferentes, uno geográfico y otro funcional, pues puede designar el *grupo* o *conjunto* de esculturas y también el *lugar* donde aparecen, entendido en sentido físico y geográfico[61]. Este concepto de taller suele utilizarse para referirse al lugar donde trabajaba un taller, para lo que son de gran utilidad los análisis petrológicos, pues habitualmente solían emplear piedra local. Otra acepción es entender el término *taller* en su estricto sentido técnico y estilístico (*vid. supra*, § 13.3). Según esta acepción, *taller* es el conjunto de obras que tienen el mismo estilo al haber sido producidas por el mismo equipo de artesanos que trabajan juntos y organizados, generalmente bajo la dirección de un *maestro*, sea en un lugar fijo o sean itinerantes. Este es el verdadero concepto «arqueológico» de *taller*, pues permite diferenciar estilísticamente de manera objetiva unas obras de otras, agruparlas por «talleres» y, a través de estos, identificar corrientes estilísticas, seriar y fechar la producción e identificar los centros de producción. Este estudio de los talleres se debe realizar analizando el estilo de las obras, que es preciso identificar y definir, después seriar su evolución y, finalmente, localizar su emplazamiento a partir de su dispersión geográfica, por lo que la clasificación estilística de las obras es imprescindible para su correcta datación e interpretación sociocultural e histórica.

En la Península Ibérica faltan análisis con esta metodología, iniciada por G. Morelli en el siglo XIX (Venturi 1964, 234), basados en las *formas* de un artista o «taller» (Rouet 2001, 62), entendido como «conjunto de piezas, de uno o de diversos tipos, producidas por un "pequeño grupo de personas que trabajan bajo las órdenes de un maestro artesano"» (Mallowan y Davies 1970, 35), por lo que comparten características formales y estilísticas, aunque dentro de un taller existan diferencias debidas a las distintas manos y, lógicamente, a su evolución a lo largo del tiempo (*vid. supra*, § 13.3).

En la escultura hispano-fenicia y en la escultura «tartesio-ibérica» de ella derivada no es fácil abordar una clasificación estilística rigurosa por falta de suficientes hallazgos y, sobre todo, por ausencia de estudios estilísticos rigurosos, como los realizados con éxito para clasificar los marfiles de Medellín y de Carmona (Almagro-Gorbea 2008b, 492 s.; Mederos 2023). En consecuencia, el análisis estilístico de la escultura hispano-fenicia y «tartesio-ibérica» solo permite diferenciar *conjuntos* formados por las piezas procedentes del mismo yacimiento, ya que es difícil identificar *talleres,* salvo en casos en que aparecen conjuntamente dos esculturas de la misma mano, como las dos «esfinges» de El Salobral (Chapa 1980, 378 s., fig. 4.64) o los dos leones de la Colección

---

[61] A esta acepción se refiere el *Diccionario de la RAE, 18.ª edición* (Madrid, 1956), s.v. *taller*, 1) «Lugar en que se trabaja una obra de manos (manualmente)».

Várez Fisa (VV.AA. 1998, n.º 171-172), pero es posible diferenciar a los distintos *maestros* que trabajaban en el *taller* en conjuntos como el monumento de Pozo Moro o el *heroon* de Porcuna (*vid. supra*, § 13.5).

De los talleres fenicios a los talleres «tartesio-ibéricos»

Es complejo analizar y diferenciar las obras «importadas» y las originarias de artesanos llegados directamente de Oriente, de las procedentes de talleres «coloniales» hispano-fenicios y de las producidas en talleres «tartesio-ibéricos» de ellos surgidos, pues afecta a aspectos técnicos, estilísticos y también socioideológicos. Jiménez Ávila (2002, 357) observó en la toréutica que «una vez instalados en Occidente, los talleres peninsulares trabajan prácticamente al margen de los orientales en lo que a procedimientos técnicos y patrones formales y decorativos se refiere, desarrollando un estilo propio que permite hablar de una verdadera provincia artesanal», aunque siempre dentro de la dinámica estilística y comercial del resto del Mediterráneo. Estas semejanzas formales, que se aprecian en marfiles, bronces, joyas y decoraciones vasculares, también se evidencian en los talleres de escultura.

El análisis del proceso de formación de los talleres «tartesio-ibéricos» de estilo orientalizante a partir de los hispano-fenicios permite precisar su aparición en el siglo VII a. C. Estos talleres indígenas pudieron surgir a partir de talleres coloniales itinerantes como se ha supuesto en el Egeo y en Italia (Bisi 1987) y como cabe suponer para los orfebres orientalizantes (Nicolini 1990). Los talleres indígenas derivarían de centros fenicios como *Gadir*, cuya importancia es evidente (Almagro-Gorbea y Torres 2010), además de *Sexi*-Almuñécar, *Baria*-Villaricos y otros lugares. Artesanos fenicios de estos talleres coloniales podían realizar obras en el ámbito indígena y formar a los indígenas. La calidad de algunas obras de talleres indígenas indica la actividad de artistas formados en talleres coloniales, cuya presencia se puede explicar de forma análoga a la de otras importaciones coloniales «suntuarias», pues debieron constituir un elemento de prestigio que tendría las correspondientes contraprestaciones económicas y políticas, a juzgar por la ideología y el significado de los monumentos con esculturas. Este proceso contribuiría a difundir técnicas, formas y estilos originarios del mundo colonial y propiciaría la aparición de talleres «tartesio-ibéricos» de tradición orientalizante (*iid.*, fig. 293A, 293C, 293E), surgida de los talleres fenicios, sobre la que se impuso posteriormente una corriente estilística jonio-ibérica, con nuevos tipos de toros, leones y animales míticos (*iid.*, fig. 293B, 293D, 293F).

De este modo talleres coloniales fenicios o talleres itinerantes procedentes de Oriente propiciaron la aparición de talleres indígenas «tartesio-ibéricos» orientalizantes, cuya actividad se desarrolló hasta *c.* 500 a. C., cuando aparecen nuevos talleres «jonio-ibéricos» por influjo de escultores jonio-focenses. Este proceso permite seriar las creaciones de la plástica tartesia e ibérica como una tradición de la que surge la «escultura ibérica» (Paris 1903-1904; Blanco 1956; García Bellido 1954; *id.* 1980; Chapa 1980, 19 s., *passim*; *id.* 1985; Olmos, ed. 1992; etc.), aunque esta tradición escultórica debe denominarse «escultura *tartesio-ibérica*» por conformar un único proceso histórico y cultural (Almagro-Gorbea y Torres 2010, 366 s.). Muchas de estas esculturas orientalizantes deben considerarse «tartesias», pues se crearon y aparecen en el territorio ocupado por la Cultura Tartesia, como confirman las fuentes escritas, la lingüística y la arqueología (Torres 2002, 11 s.). Su desarrollo se documenta a partir de la segunda mitad del siglo VII a. C. hasta fines del siglo VI a. C., siempre antes del 500 a. C., cuando el estilo jonio-ibérico marca un nuevo «horizonte» cronológico. Estas esculturas deben considerarse «tartesias» por su estilo y su significado ideológico, pues derivan directamente de modelos sirio-fenicios e hispano-fenicios coloniales, como ocurre de forma paralela en marfiles, joyas y en la toréutica.

Los talleres orientalizantes tartesios, derivados directamente de los fenicios, se difundieron paulatinamente desde el área tartesia del centro de Andalucía hacia las tierras habitadas por poblaciones ibéricas de Andalucía Oriental y del Sureste, dentro del proceso expansivo de la cultura orientalizante durante los siglo VII y VI a. C., que también documentan otros elementos culturales como la cerámica a torno (Pellicer 1969; Pereira 1979, 337), asadores de tipo «andaluz» (Torres 2002, 192 s.), fíbulas tartesias de tipo Alcores, Acebuchal y anulares (*id.*, 198 s.), etc., además de joyas (Nicolini 1990) y adornos (Camacho *et al.* 2022) y de la escritura (de Hoz 2011, 200 s.). Esta difusión de oeste a este de la escultura zoomorfa, junto a otros elementos culturales como la escritura, es un hecho muy significativo, pues evidencia una expansión cultural quizás asociada a nuevas formas de poder entre las élites que controlaban los *oppida* surgidos en esta época como centros de poder de las primeras ciudades-estado.

El estudio de Pozo Moro llevó a identificar por primera vez «conjuntos» de esculturas y elementos arquitectónicos ibéricos característicos de un territorio determinado, como los de Osuna (Engel y Paris 1904; Chapa 1980, 624 s.; Almagro-Gorbea 1983a, 233, 238 s.; Izquierdo 2000, 387), Cástulo (Chapa 1980, 418 s.; Izquierdo 2000, 386) y La Alcudia de Elche (Chapa 1980, 163 s. Almagro-Gorbea 1983a, 249 s.; Izquierdo 2000, 149 s.). Estos conjuntos se atribuyeron a talleres «urbanos», junto a algún otro, como el del Cerro de los Santos, que se asocia a un santuario (Ruiz Bremón 1989; Ramallo *et al.* 2019). P. León (1997, 157 s.) interpretó como «talleres» los diversos «centros» de escultura ibérica, que agrupó en tres «focos» geográficos, uno «levantino», que incluye los talleres de Elche-Alicante y Verdolay-Mula, otro «de la Meseta», en el que se incluía Pozo Moro y el del Cerro de los Santos-Llano de la Consolación, y otro «andaluz», con los talleres de Baena-Nueva Carteia, Porcuna y Osuna-Estepa. Izquierdo (2000, 376 s.) sigue años después esta visión, aunque añadió el «Taller de Baza» y el «Taller de Villaricos» (*id.*, 384 s.), pero tampoco define sus respectivos estilos, pues duda si proceden de Oriente o son indígenas, pero hace referencia a «artesanos orientales, púnicos o indígenas formados directamente por maestros colonizadores» y, aunque consideró que eran obra de «artesanos especializados en el oficio de esculpir, formados evidentemente en los centros púnicos», no precisa ni características estilísticas ni las correspondientes corrientes artísticas que permitan diferenciar los talleres fenicios de los orientalizantes tartesio-ibéricos y estos de los jonio-ibéricos y de otros surgidos en fechas posteriores hasta la romanización.

El estilo de esta tradición escultórica hispano-fenicia se considera arte «orientalizante», tanto las esculturas fenicias como sus ecos en la escultura tartesia. Estas creaciones orientalizantes desaparecen a partir del siglo VI a. C. al introducirse influjos jonios asociados a cambios políticos e ideológicos (Almagro-Gorbea *et al.* 2021). Estas nuevas esculturas, que se pueden denominar jonio-ibéricas (fig. 13.13B y 13.14B), ofrecen formas y un estilo que se distinguen con facilidad de las orientalizantes (Almagro-Gorbea y Torres 2010, fig. 293), diferencia estilística que se aprecia tanto en las raras figuras humanas como en las esculturas zoomorfas de toros (*iid.*, fig. 293C-D), de leones (*iid.*, fig. 293A-B) y de animales míticos como esfinges (*iid.*, fig. 293E-F).

Las esculturas «orientalizantes», inspiradas en prototipos sirio-fenicios (fig. 13.13A y 13.14A), ofrecen una tendencia a formas cúbicas y a una visión frontal, frente al mayor naturalismo y plasticidad de las obras jonio-focenses; además, las esculturas orientalizantes utilizan convenciones para los pliegues y detalles anatómicos, como los músculos en forma de «pernil», frente a las formas y pliegues más realistas de las creaciones jonio-ibéricas. Estos aspectos reflejan la evolución estilística de los leones hispano-fenicios y tartesios, proceso en el que se enmarcan los leones del monumento de Pozo Moro (*vid. infra*, § 16), con una evidente contraposición estilística entre ambas corrientes artísticas, aunque existen piezas intermedias debidas al proceso de asimilación de las nuevas corrientes y también por lógicas perduraciones.

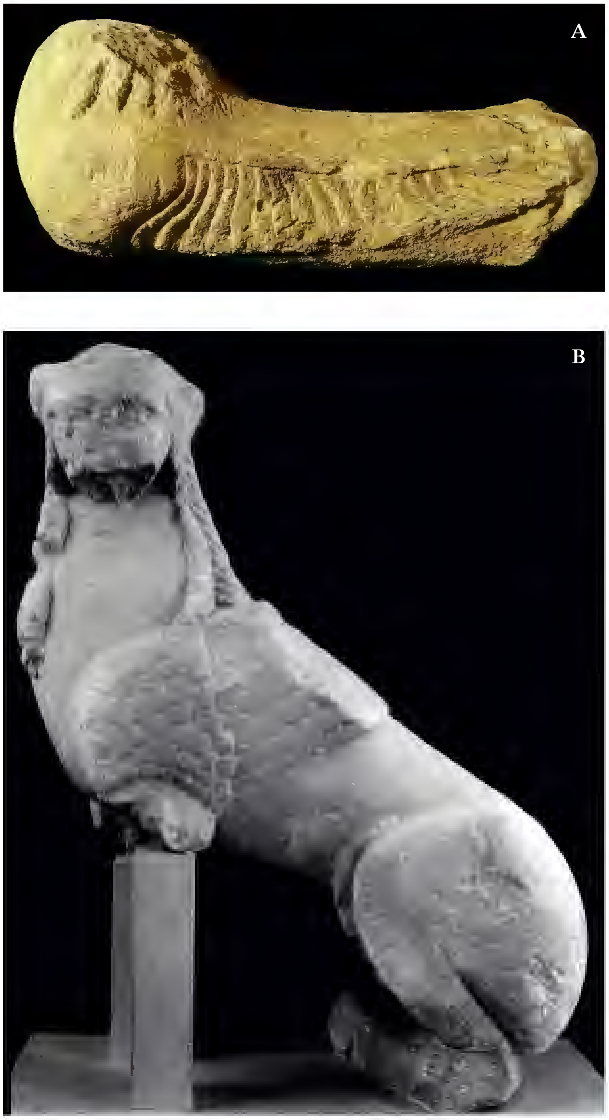


Figura13.13 A, Sirena de Villaricos; B, Esfinge de Agost (fotos: Museo Arqueológico Nacional y DAI).

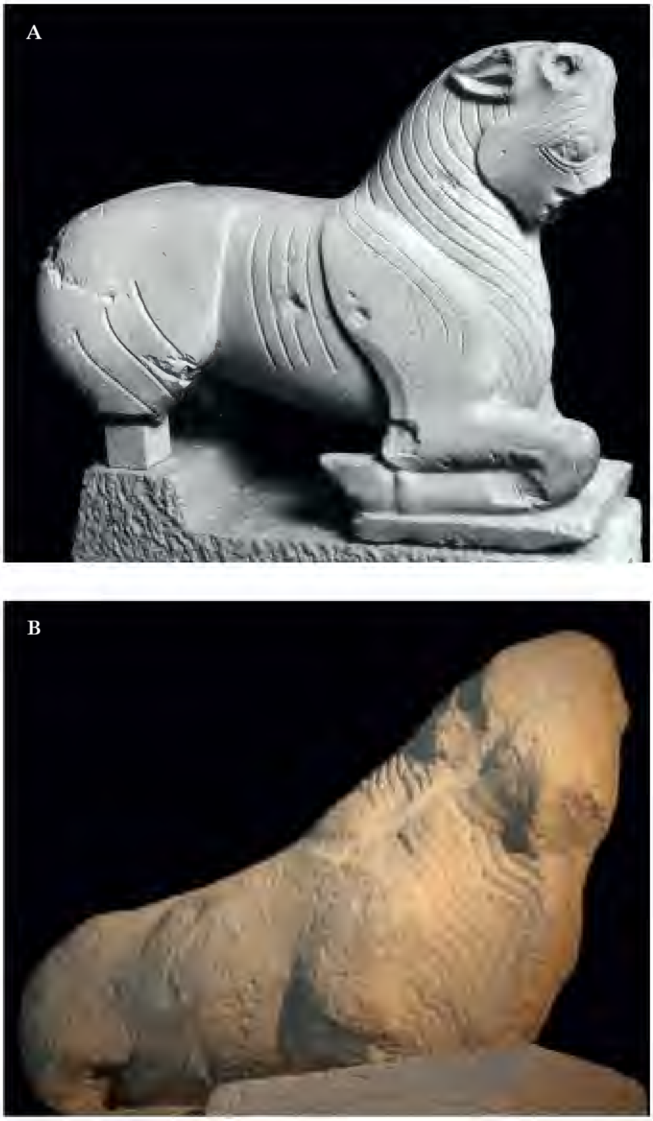


Figura 13.14 A, Toro de Porcuna; B, Toro de Monforte del Cid (fotos: DAI y MAG).

14. ESTUDIO ICONOGRÁFICO: LOS RELIEVES DEL FRISO

14.1. Objetivos y método

El monumento de Pozo Moro destaca por la decoración escultórica de sus relieves, que, junto a los leones de esquina, le dan una evidente personalidad y hacen que sea uno de los monumentos más significativos de la arquitectura fenicia. El análisis estilístico de los relieves y esculturas permite precisar su origen, pero aún tiene mayor interés su estudio iconográfico, que confirma sus relaciones con el área sirio-fenicia y, además, permite comprender el significado del monumento. La iconografía de Pozo Moro, como su estilo, tiene sus mejores paralelos en Oriente, en el área sirio-hitita de Siria septentrional y del Norte de Fenicia.

Las esculturas del monumento de Pozo Moro constituyen un elaborado lenguaje gráfico destinado a narrar y transmitir, de forma comprensible, un conjunto de ideas que son esenciales para entender el monumento, pues la iconografía era un verdadero lenguaje gráfico, independiente de la escritura, desarrollado en Oriente desde época preurbana (Amiet 1980, 1 s.; *vid. infra*, § 17).

Los relieves y esculturas de Pozo Moro ofrecen un estilo coherente, con características y convenciones comunes, que definen la personalidad de sus autores, el «Maestro de Pozo Moro» y el «Taller de Pozo Moro» (*vid. supra*, § 13), pero también revelan el complejo imaginario de quienes crearon el monumento, concebido y estructurado para transmitir a quienes lo contemplaran un rico mensaje de contenido épico y mítico, que procedía de Oriente, pero que, al mismo tiempo, sería comprensibles para el imaginario local (*vid. infra*).

El análisis iconográfico de los elementos escultóricos de Pozo Moro que se ofrece a continuación intenta ofrecer una «lectura» lo más coherente posible de los relieves y restantes elementos escultóricos para su interpretación iconográfica. Esta «lectura» pretende ser lo más precisa posible a través de sus paralelos, pues de ella depende en gran medida la interpretación del monumento, ante la ausencia de textos. En ella se aborda en primer lugar el análisis del friso de relieves de la hilada 6, estructurado en las cuatro escenas representadas en cada uno de los lados: la «Diosa de Pozo Moro» en el occidental, el «Dendróforo» en el septentrional, el «Banquete Funerario» en el oriental y el «*Smiting God* y la *Hydra*» y la «Hierogamia» en el lado meridional.

Del mismo modo se analizan los restantes relieves y elementos escultóricos, como «El jabalí bifronte contra anguipedes» de la hilada 8, el *Kulullû* o «Tritón» de la hilada 16 y otros relieves cuya disposición resulta más incierta por su fragmentación y por pertenecer verosímilmente al cuerpo superior de la construcción, peor conservado, como el relieve con un équido y un brazo con espada, la escultura de centauro, la escultura de cáprido y la cabeza de caballo, además de fragmentos de molduras y elementos decorativos muy fragmentados (*vid. infra*, § 15), aunque, por su significado iconográfico, merecen especial atención los leones de las esquinas. Esta variada iconografía revela un complejo y poderoso imaginario y creencias y concepciones cosmológicas que reflejan la estructura de la sociedad y de su poder político. Además, ilustran una literatura oral sin la que no es posible concebir la compleja iconografía que ofrece el monumento, ni, por tanto, abordar su «lectura». Literatura, oral o escrita, e iconografía son dos tipos de lenguaje paralelos e interrelacionados, que tienen la misma finalidad de transmitir ideas, en especial cuando la escritura no está generalizada.

Las anteriores premisas y reflexiones de este análisis iconográfico permiten plantear una triple hipótesis (*vid. infra*, § 17):

1) Los relieves y esculturas del monumento de Pozo Moro son narraciones en imágenes de episodios de una literatura mítica que se transmitiría por medios orales de la que no ha llegado ningún testimonio escrito.
2) Los relieves y esculturas del monumento ofrecen motivos y escenas que tienen paralelos en Oriente, donde su significado es mejor conocido (Keel 1992; Keel y Uehlinger 1992).
3) El significado de las escenas y motivos en Oriente puede ser extrapolado a las escenas y motivos similares del monumento de Pozo Moro, lo que facilita su comprensión.

14.2. El friso de relieves de la hilada 6

El monumento de Pozo Moro ofrecía en su hilada 6 un friso de relieves que lo rodeaba por sus cuatro lados, por lo que constituye uno de los elementos arquitectónicos más destacados de esta construcción y cuya compleja iconografía acrecienta su interés. Su precedente más inmediato puede considerarse el friso que también rodea los cuatro lados del monumental sarcófago del rey *Ahiram* de Biblos, pero también tenían decoración en bajo relieve por sus cuatro caras la base cuadrada del monumento de Ain Dara, decorada con figuras de divinidades o daímones (Weippert 2005), los *apsû* o pilas rituales de los templos mesopotámicos y sirios (Ornan 2005a, 43) y esta misma tradición mantienen los más antiguos pilares licios, que son aproximadamente contemporáneos de Pozo Moro (Akurgal 1941; Işık 2001; Seyer 2016; Almagro-Gorbea 2023b, § 41 s.; *vid. supra*, § 12.3).

La hilada 6 era el centro geométrico del cuerpo inferior del monumento y sus sillares pseudoisódomos, de 60 cm o 2 pies de alto, eran los de mayor altura de todo el paramento, circunstancias que lo resaltaban, pues quedaba entre los 227 y los 287 cm de altura, por lo que serían visibles al alzar ligeramente la vista. Este friso de relieves se concibió como un elemento gráfico esencial para transmitir el mensaje del monumento por medio de imágenes que constituían un lenguaje simbólico que hay que interpretar a través de su compleja iconografía (Keel y Uehlinger 1992, 453 s.), como advertía S. Ribichini (2004, 75) «Resto in generale assai perplesso di fronte a proposte interpretative per documenti iconografici come quelli del monumento funerario di Pozo Moro, nelle quali si combinino liberamente fonti letterarie tratte da diverse culture antiche e tra loro assolutamente independenti», idea que recogió López Pardo (2006, 83, n. 252) y que evidencia la complejidad que ofrece la interpretación de sus distintas representaciones.

En la reconstrucción del monumento, el retranqueo de los sillares de los leones de esquina de la hilada 4 (*vid. supra*, § 10.3) permite calcular que el friso de la hilada 6 debería medir, según los cálculos efectuados, *c.* 205,3 cm, equivalentes a 6+3/4 pies y a 4+1/2 codos de 45,6 cm (*vid. supra*, § 10), medida tenida en cuenta para reconstruir el friso y para poder comprender mejor las figuras y la disposición que ofrecerían las escenas de cada uno de sus lados.

14A. El friso occidental: la «Diosa de Pozo Moro»

14A.1. Estructura general

La escena de mayor importancia del friso de relieves, a juzgar por su situación en el monumento y su significado, representa a una divinidad hexáptera, cuyas seis alas están formadas por tres series de plumas a cada lado de su cuerpo (Almagro-Gorbea 1983a, lám. 25b). Esta divinidad, que denominamos «Diosa de Pozo Moro» (fig. 14A.1A), posee un complejo significado por sus características y por sus numerosos elementos simbólicos, muchos de ellos asociados entre sí para reforzar su significado. Estos elementos iconográficos, comprensibles desde el rico imaginario oriental, constituyen la clave para su interpretación, que es esencial dada la importancia que tenía en el monumento de Pozo Moro, como han comprendido los autores que han tratado el tema (López Pardo 2006, 113-136). La interpretación de esta escena se apoya en un análisis, básicamente iconográfico, de los principales motivos y símbolos que ofrece para comprender el rico y polimorfo mensaje mítico que transmitía su imagen, que revela el imaginario de los constructores del monumento y de las gentes ibéricas para las que estaba pensado.

Los fragmentos conservados permiten apreciar que la figura de esta divinidad, aunque está muy incompleta (fig. 14A.1B), era una imagen cargada de elementos simbólicos que explicitaban su identidad y sus propiedades de divinidad «polivalente». La Diosa de Pozo Moro está concebida como una divinidad hexáptera, vista de frente con un característico peinado hathórico (fig. 14A.1C), de acuerdo con la reconstrucción más probable. Aparentemente estaba desnuda con las piernas abiertas, una postura claramente erótica, aspecto al que también aludirían las aves situadas en los extremos de sus alas, pero su cuerpo parece que había sido sustituido por un disco solar, según la hipótesis más probable (fig. 14A.1A), elemento esencial para precisar sus funciones y características. Completa el rico significado de esta escena el detalle de que la diosa se representa sentada en un *diphros*, símbolo de divinidad y realeza, aspecto que también resalta la ubicación del relieve sobre los leones que sostienen las esquinas del monumento y que indicaban que era la Gran Diosa Madre, concebida como *Potnia theron*, Señora de la Naturaleza y Señora del Territorio, por lo que se consideraría la «Señora de Pozo Moro».

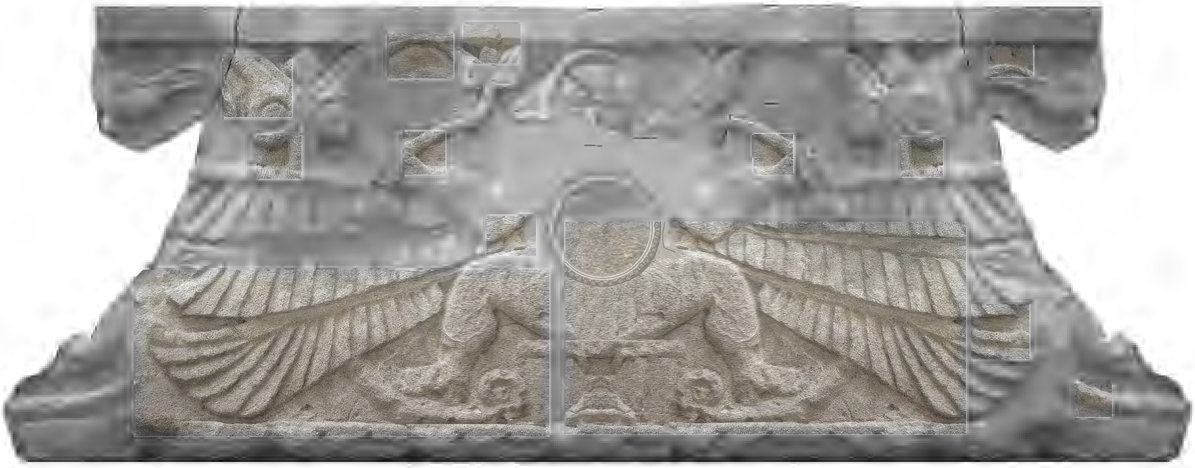


Figura 14A.1A. Reconstrucción del friso occidental del monumento con la «Diosa de Pozo Moro».

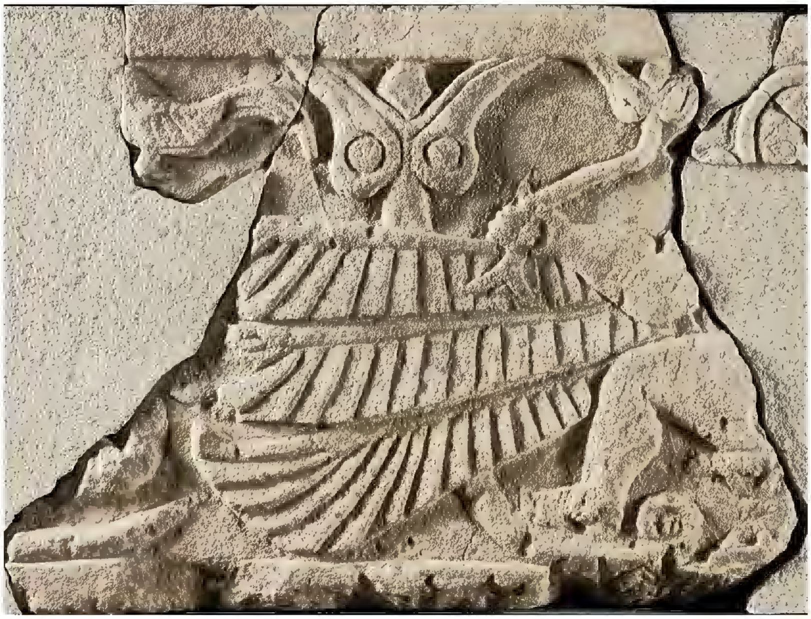


Figura 14A.1B. Fragmentos del friso con la «Diosa de Pozo Moro» aparecidos en el lado occidental (foto: CER.es).

Este friso del lado occidental con la Diosa de Pozo Moro medía teóricamente *c*. 205 cm (fig. 14A.1 y 14E.2A), pero solo se conservan algunos fragmentos del sillar PM-53, que se hallaron caídos junto a la esquina NW del edificio (fig. 14A.1B), a excepción del fragmento PM-49 con una cara con rizos hathóricos (fig. 14A.1C), que se halló entre los sillares derrumbados del lado oriental (Almagro-Gorbea 1978b, 266, lám. 6,2). Los fragmentos del sillar PM53 medían 0,805 m de longitud con un grosor de 0,340 m, por lo que apenas se ha conservado el 40% del friso occidental. Este se ha podido reconstruir a partir de la propuesta de A. Blanco Freijeiro (1981, fig. 8), que propuso una composición simétrica, con una divinidad femenina hexáptera como centro del mismo, lo que permite reconstruir el 75% del desarrollo de ese lado del friso (fig. 14A.1A), hipótesis generalmente aceptada y precisada en la reconstrucción fotográfica del relieve (Blánquez 1999b, fig. 226d), pues se apoya en buenos paralelos iconográficos, tanto de la Península Ibérica como de Oriente (*vid. infra*). Según muestran sus mejores paralelos (*vid. infra*), la Diosa de Pozo Moro sería una figura simétrica (fig. 14A.1A), como en el peine tartesio de Medellín M2 (fig. 14A.22) (Almagro-Gorbea 2008b, 418 s., fig. 540) y en el mosaico de la necrópolis de Cerro Gil en Iniesta, Cuenca (fig. 14A.23) (Valero 2005), paralelos que hacen suponer que su cuerpo debió ser un disco solar, como el que ofrecen las citadas imágenes, detalle muy significativo que ha pasado hasta ahora desapercibido y que es esencial para su interpretación.

La Diosa de Pozo Moro ofrece numerosos paralelos iconográficos, aunque sea complejo interpretar su significado dada la ausencia de textos explícitos. La iconografía de esta diosa alada se ha considerado genéricamente de origen fenicio (Almagro-Gorbea 1978a; *id*. 1978b; *id*. 1983a; Blanco Freijeiro 1981; Olmos 1996, 112; López Pardo 2006, 113 s., fig. 42-44; etc.), pues figuras comparables se documentan en el mundo orientalizante de la

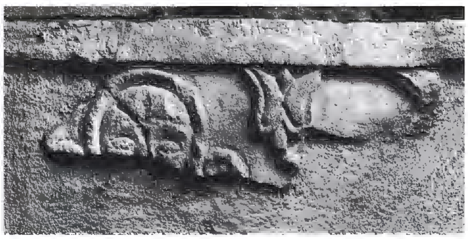


Figura 14A.1C. Fragmentos del friso de la «Diosa de Pozo Moro» aparecidos en el lado oriental (foto: DAI).

Península Ibérica (Blázquez 1979, 30-39; López Pardo 2006, 132 s.; *vid. infra*), pero su iconografía de diosa desnuda alada procede de Oriente (Winter 1983, fig. 11 s., 141 s., 166 s., 268-288), como los lotos de sus manos (*id.,* fig. 38-43) y su asociación al disco solar (*id.*, fig. 412). Sin embargo, en el complejo simbolismo de esta imagen convergen diversas tradiciones iconográficas y míticas que hay que analizar para precisar su origen y su significado a través de sus paralelos iconográficos, por ser más explícitos que los escasos textos relacionados (Keel y Uehlinger 1992, 454-455).

La Diosa de Pozo Moro se representa como una divinidad de tipo hathórico, muy probablemente con un disco solar como cuerpo, sentada sobre un *diphros* y con seis alas desplegadas en cuyos extremos se posan sendas aves y, probablemente, quedaría enmarcada entre dos grandes flores de loto a modo de Árboles de la Vida, a su vez flanqueadas por sendos dragones serpentiformes que ocuparían los extremos de la escena (fig. 14A.1A). La diosa sostiene en su mano derecha, con el dedo pulgar hacia arriba y los otros cuatro dedos juntos, un largo tallo ondulado cuya parte inferior acaba en un capullo de loto esquemático y cuya parte superior es una flor de loto de grandes hojas, semejantes, aunque algo menores, a las que representan al Árbol de la Vida y, dada la teórica estructura simétrica de la escena, es de suponer que sostendría otra flor de loto en su mano izquierda. Sin embargo, esta reconstrucción plantea problemas, pues, aunque es la más verosímil y probable según los paralelos conocidos, se debe mantener prudencia a falta de datos concluyentes. De la divinidad se conserva un brazo y una pierna, que serían el lado derecho si estaba en posición frontal, como se supone, pero como el cuerpo no se ha conservado, inicialmente se interpretó como una divinidad masculina vista por su lado izquierdo dado el grosor de sus miembros, que se identificó con el dios *El* (Almagro-Gorbea 1983a, 195 s.), ya que el fragmento de cabeza femenina hathórica que sostendría una flor de loto (PM 49), apareció entre los sillares caídos del lado oriental del monumento, lo que dificulta asociarlo al fragmento con el ser alado (Almagro-Gorbea 1983a, n. 124 y 132, fig. 8, PM 49).

Esta escena con la Diosa de Pozo Moro debía ocupar el lado occidental del friso, por lo que se planificó para que se viera al entrar por el estrecho acceso al *témenos* (Prieto 2000), desde donde esta figura de la divinidad, que originariamente estaría pintada de vivos colores, se mostraría como en una *epipháneia* o aparición sobrenatural con sus alas desplegadas sobre los leones que sostienen el monumento para protegerlo mágicamente por ser el *nefesh* del dinasta difunto (fig. 14A.2). Sin excluir una función psicopompa (*vid. infra*), esta escena evidencia la función apotropaica de la divinidad al proteger con sus alas extendidas el *nefesh* del rey difunto, similar a la de la diosa hathórica alada que protege el carro real (fig. 14A.13) en los cuencos de Curion y de Preneste (Markoe 1985, Cy7 y E2; Moscati 1988, 444; Neri 2000, fig. 5, lám. 4). Este carácter apotropaico lo confirma su disposición

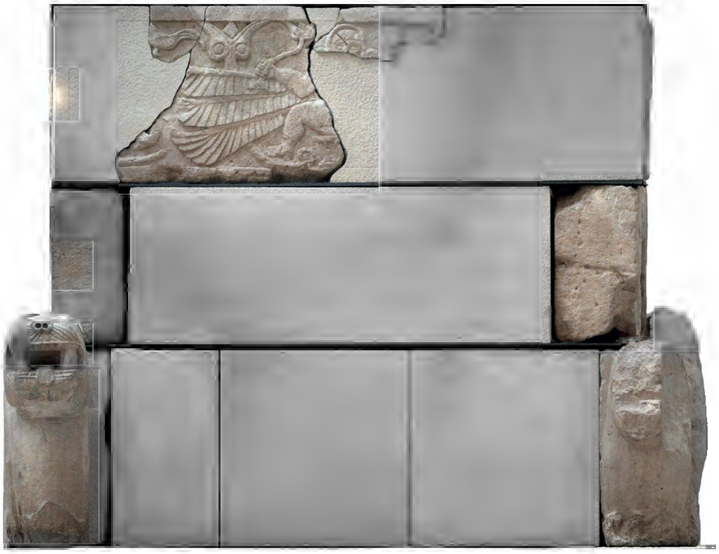


Figura 14A.2. Disposición del friso occidental con la «Diosa de Pozo Moro» sobre los leones apotropaicos.

sobre los leones de las esquinas y su actitud protectora al cubrir con sus alas extendidas el monumento (*vid. infra*).

14A.2. La Diosa y los leones

La iconografía de la Diosa de Pozo Moro indica que era concebida como la gran Diosa Madre, Reina y Señora de Cielos y Tierra. Está sentada en un *diphros* o sillón de tijera, un mueble que era atributo y símbolo de divinidad y de realeza de Oriente (Kuhlmann 1977; Metzger 1985, n.º 1235; Gubel 1987, *passim*; *id.* 1996), por lo que en el periodo orientalizante se convirtió en uno de los símbolos de la *potestas* y *auctoritas* del rey de Roma, que pasó a la República como la *sella curulis* de los altos magistrados (Schäfer 1989, 26 s.).

En esta imagen de Gran Diosa Madre destaca su disposición en el friso sobre los leones apotropaicos que sostienen las esquinas del monumento (fig. 14A.2). La Diosa aparece sobre los leones como alzada sobre ellos como muestra de dominio, iconografía bien conocida en Oriente, donde tiene numerosos paralelos (Winter 1983, *passim*; Cornelius 1989, 23 s., 104 s.; *id.* 2004, 50 s.), pues era característica de la diosa *Inanna-Ishtar* (fig. 14A.3 a 6) y pasó a otras divinidades similares (fig. 14A.14-15). La divinidad dominadora del león significaba el poder de la Diosa sobre el Territorio (Winter 1983, fig. 42, 161-165, 184, 186, 208, etc.), pues había vencido y dominaba a este animal terrorífico que pasó a ser símbolo de su poder (Winter 1983, fig. 42, 161-165, 184, 186, 208, etc.), con carácter apotropaico y mágico, como los leones de Pozo Moro. La Diosa sobre los leones era, al mismo tiempo, la *Potnia theron* o Señora de los Animales y de la Naturaleza, por lo que en Oriente se representaba con sendos leones que coge con sus manos (fig. 14A.25 y 26B). Entronizada sobre un león se representa en Carquemis como Señora del Territorio, al tiempo que se concebía como *Potnia theron* o Señora de la Naturaleza, pero esta divinidad desnuda y alada también era una diosa guerrera, la «Diosa de las Batallas» (Wilcke 1980, 77; Winter 1983, 217 s.; Cornelius 2004, 23 s.), como muestra un hacha de bronce siria de la segunda mitad del II milenio a. C. (Barrelet 1958, lám. Ia-b; Winter 1983, fig. 510) y su presencia en numerosos adornos de cabezadas de caballo (fig. 14A.25) hallados en Nimrud (Orchard 1967).

La disposición de la Diosa de Pozo Moro evidencia su estrecha relación iconográfica con los leones que la sustentaban. Este motivo procede de la frecuente representación en Oriente de la divinidad sobre un león que la defendía y era su símbolo, al mismo tiempo de carácter apotropaico y mágico (*vid. infra*, § 16.4), pero el león también era un símbolo solar, como la propia Diosa de Pozo Moro, asociada al disco del Sol, tema originario de Egipto, donde el león se asocia al Sol diurno, *Ra*, y al Sol nocturno, *Osiris* (Goodyear 1881, lám. 29,5). La asociación de la Diosa al león pasó a ser una arraigada y difundida tradición oriental con múltiples ejemplos (Winter 1983, n.º 487, 490-491, 503-504, etc.). Un cilindro-sello acadio (fig. 14A.3) asocia la diosa a un león y a un símbolo solar (*id.*, n.º

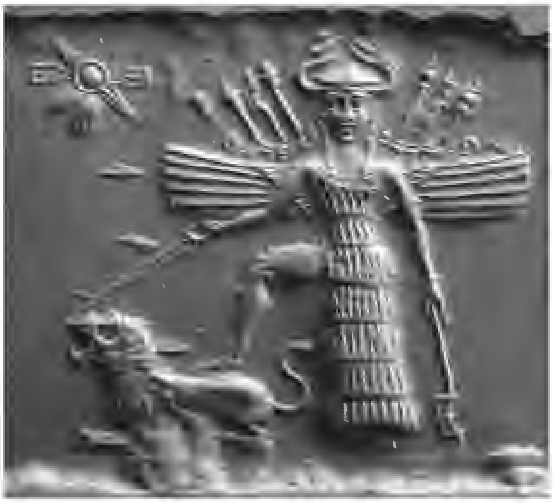


Figura 14A.3. *Ishtar* en un sello acadio del Oriental Institute Museum de Chicago.

186), tema habitual en sellos del periodo sirio antiguo (2400-2250 a. C.). La conocida placa de terracota Burney (Hurwitz 1999, 69; Collon 2005), de época paleobabilónica, *c.* 1800 a. C., representa a la diosa *Inanna* sobre leones como «Diosa de la Noche» (fig. 14A.4). Un sello sirio de *c.* 1500 a. C. muestra a la diosa desnuda y alada sobre un león (Winter 1983, n.º 166) y la diosa *Inanna* sobre un león aparece en cilindro-sellos (fig. 14A.5A) y colgantes neoasirios (fig. 14A.5B). También el soporte de terracota del siglo x a. C. de *Taanach*, Israel (fig. 16B.16B) muestra dos leones que protegen los ángulos y flanquean a una diosa desnuda (Beck 2002, 403, fig. 8). En Anatolia, la Gran Diosa se relaciona con felinos desde el Neolítico, asociación que perdura en la Diosa Madre de Frigia, en la diosa *Kubaba/Kybebe* de Lidia y en la Cibeles romana (Gunter 2002, 82). En el área siriohitita la diosa sobre un león aparece en sellos de la Edad del Bronce (Winter 1983, fig. 496) y de la Edad del Hierro, cuando la diosa puede aparecer armada, como en relieves de Zincirli y Til Barsip (*id.* 1983, fig. 502-505), o entronizada sobre un león, como en un ortostato de Carquemis (Orthmann 1971, lám. 29f; Winter 1983, 5). La asociación de la

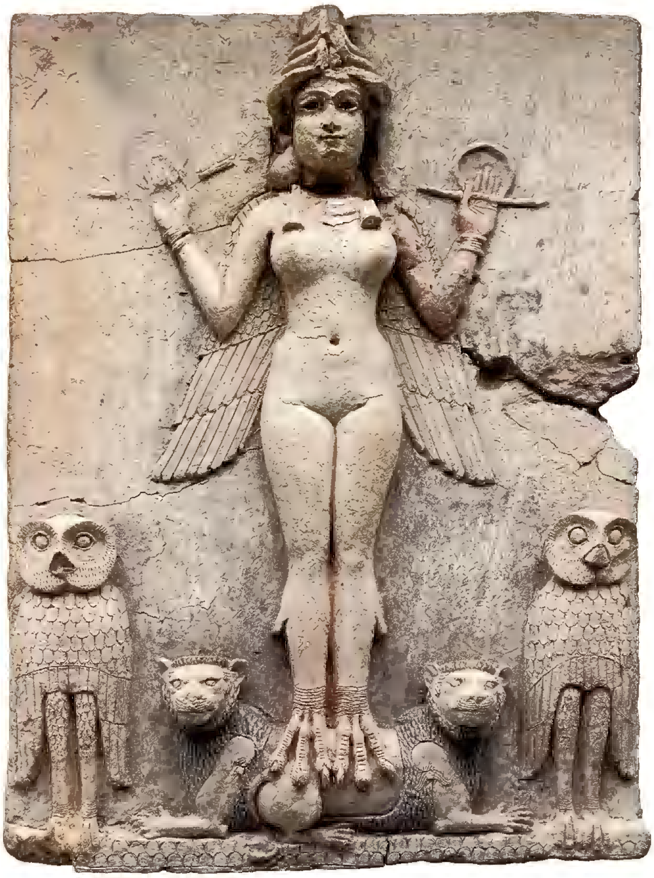
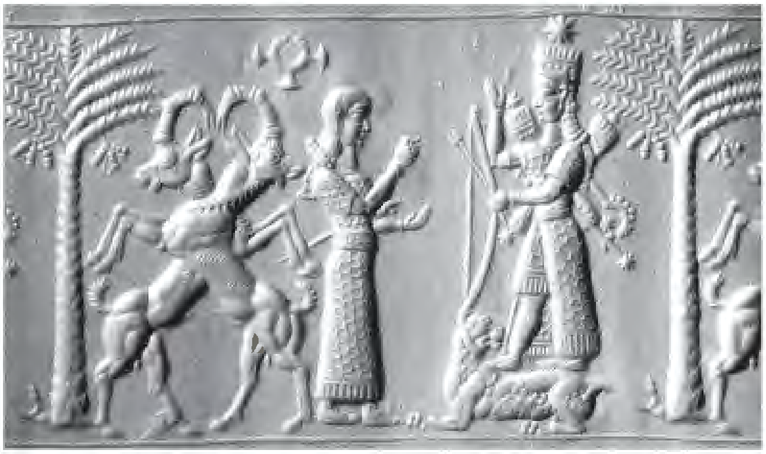
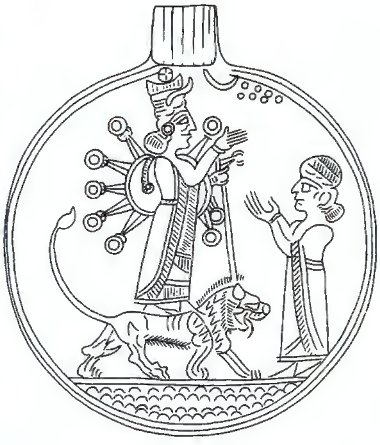


Figura 14A.4. *Inanna* sobre leones como «Diosa de la Noche» *c.* 1800 a. C. (foto: Gennadii Saus i Segura, Wikipedia).



A



B

Figura 14A.5. A, La diosa *Ishtar* en un cilindro sello neoasirio del British Museum (foto: BM). B, Colgante neoasirio de Zincirli (Seibert 1973, fig. 503).

diosa al león es característica de los adornos ebúrneos ecuestres de Nimrud (fig. 14A.25), en los que se interpreta como la diosa *Anat* o *Astart* por su relación con el caballo (Barnett 1957, lám. 63 s.; Orchard 1967, lám. 28; Winter 1983, n.º 160-163; Böhm 1990). En Hispania también se documenta la asociación diosa-león en el cilindro-sello de Vélez Málaga (Mederos 2005) y en jarros de bronce fenicio-tartesios (Belén y Marín Ceballos 2002), lo que evidencia que esta asociación mítica sería perfectamente comprensible en Pozo Moro.

14A.3. Los monstruos serpentiformes

La fragmentación del friso apenas permite percibir un trazo curvado de sección circular en el borde inferior izquierdo de la parte conservada. Ese trazo parece corresponder al extremo de un cuerpo serpentiforme de sección circular situado junto al ala inferior de la Diosa, sobre el que se observa, justo en la línea de fractura, otra curvatura de casi 90º (fig. 14A.1B). No se puede excluir que el serpentiforme del lado izquierdo prosiguiera en el monstruo serpentiforme con cabezas leoninas o lobunas del lado septentrional del friso (PM-55; *vid*. *infra*, § 14B), pero, si la escena era simétrica como es de suponer, debió quedar enmarcada entre dos grandes serpientes, dragones o seres serpentiformes, comparables a otros seres serpentiformes representados en el monumento (Almagro-Gorbea 1983a, lám. 25b; López Pardo 2006, 118 s., fig. 47; *vid*. *infra*, § 14B y 14D).

Resulta complejo analizar estos restos serpentiformes del friso occidental, pues el simbolismo de la serpiente es equívoco (Joines 1974, 16-41, 110-113; Jarosh 1980, 204-215; Lurker 1987; etc.) y, además, el estado muy fragmentario impide precisar si corresponden a una serpiente, a un dragón o a otro ser serpentiforme, pues estos seres míticos son frecuentes en la iconografía oriental. Fernando López Pardo (2006, 120) desechó su relación con las pequeñas serpientes asociadas a la fecundidad que llevan en la mano las diosas de tipo *Qudšu* (*id*., 115 s.) y se inclinó por relacionarlo con un texto ugarítico (*KTU* 1.115) que pudiera ser un ritual propiciatorio de la unión sexual del rey y la reina, en el que se hace una ofrenda a la diosa *Ušhara,* la «Culebra»: «*Cuando sacrifica el Rey a Ušhara*(*yu*), la "*Culebra*" (y) a *bbt*, el dios del palacio, (ofrecerá) [un carnero al dios del palacio] (?), un carnero a la "*Culebra*" y una tórtola al "Tallo"…» (Del Olmo 1992, 179; *id*. 1998, 267). Sin embargo, esta interpretación no se adecúa a la estructura que ofrece esta escena de Pozo Moro, que estaría enmarcada por sendos monstruos serpentiformes situados en sus extremos.

La serpiente ha tenido un profundo significado por todo el Oriente, como símbolo de divinidades del Inframundo, asociada por tanto al mundo ctónico, a la fecundidad y a la resurrección, especialmente en Mesopotamia y sus áreas de influencia, como Siria y el área cananea (Joines 1974, 68). En la mitología de Mesopotamia existían diversos seres serpentiformes, denominados *bašmu* en acadio, «víbora, serpiente venenosa, dragón», entre los que se incluía la constelación de Hidra (Wiggermann 1992, 166 s.). Solían ser de carácter mágico protector y se asociaban a dioses o diosas generalmente relacionados con el Inframundo, como *Mušgallu,* la «Gran serpiente» (CAD 2004, 10, II, 324 s.) o *Mušmaḫḫu*, el dragón o serpiente mítica de siete cabezas (CAD 2004, 10, II, 277 s.; Black y Green 2004, 167-168, fig. 135), representada en sellos (fig. 14D.9) y en una placa del Periodo Dinástico Inicial (Black y Green 2004, fig. 135; *vid*. *infra*, § 14D), en la que el dios *Ningirsu* o *Ninurta* le da muerte (fig. 14D.10), por lo que se considera el precedente de la *Hydra* griega. Otro dragón era *Mušḫuššu*, la «Serpiente furiosa», originalmente al servicio del dios del Inframundo *Ninazu*, rey de las serpientes y *numen* de la muerte, que mataba con su veneno (Wiggermann 1992, 168; Black y Green 2004, 166). La variada iconografía

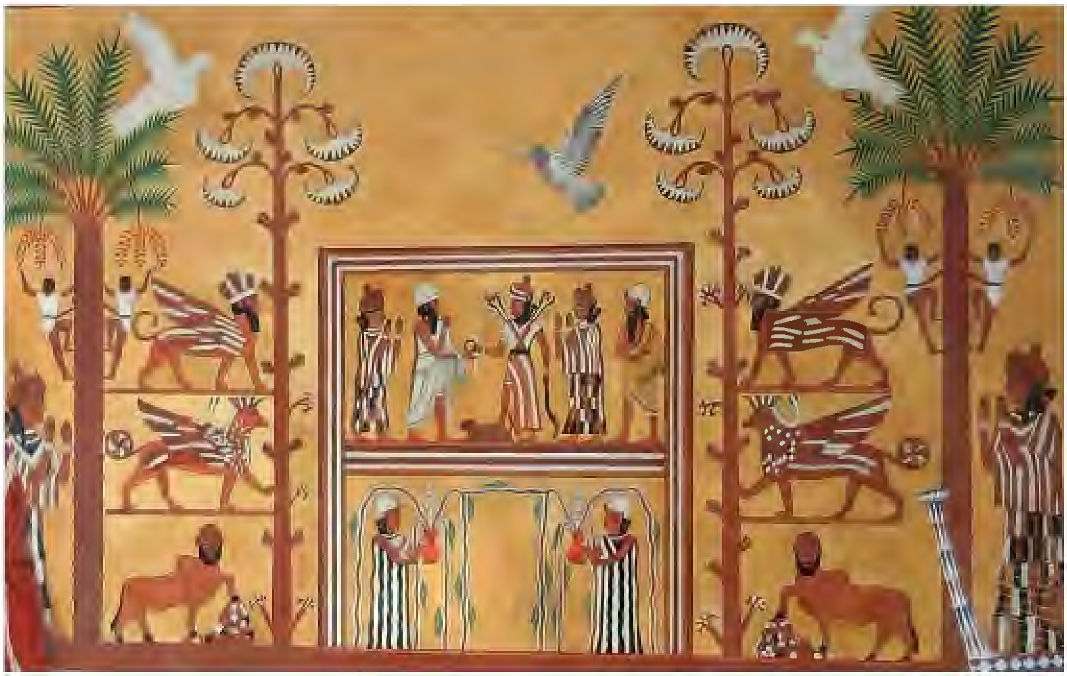


Figura 14A.6. Entronización del rey de Mari por la diosa *Inanna* entre dos árboles de la vida (reconstrucción de Jean Lauffray en 1936, en Parrot 1958a, lám. A).

del dragón-serpiente pasó a ser símbolo de diversos dioses, entre ellos *Marduk* en Babilonia y Asiria, y diversos dioses serpentiformes aparecen representados en los *kudurrus* del periodo neoasirio y neobabilónico, en su mayoría de carácter protector (Seidl 1989).

Sin embargo, la aparente estructura simétrica de esta escena de Pozo Moro hace suponer que los seres serpentiformes de sus extremos se deben relacionar con las parejas de animales míticos dispuestos como guardianes mágicos generalmente a ambos lados de una puerta, como en el panel de entronización del Palacio de Mari (fig. 14A.6). Esta escena es igualmente simétrica y queda enmarcada entre dos pilares cósmicos en forma de grandes Árboles de la Vida estilizados protegidos por monstruos (*vid. infra*), por lo que su estructura es similar a la del friso de Pozo Moro, donde ambos seres serpentiformes serían los guardianes de la Diosa y de la entrada a su palacio. En este sentido, se podrían interpretar como los *Lamassu,* «genios protectores» o guardianes míticos de las puertas del Cielo y del Inframundo de la mitología de Mesopotamia. Esta tradición se difundió igualmente por la región sirio-cananea hasta el I milenio a. C., como muestra la iconografía del Árbol de la Vida protegido por genios (Giovino 2007, 39 s., 137 s.), como hizo Salomón cuando «esculpió sobre los muros del templo, del santuario y de la cela bajorrelieves de querubines, palmeras y guirnaldas de flores» (1 *Re*. 6,29).

Como númenes guardianes, estos seres serpentiformes podrían relacionarse con *Lahmu* y *Lahamu,* pareja de deidades primordiales sumerias que aparecen en el gran poema babilonio de la cración *Enuma Elish*, como hijos de *Apsu* y de *Tiammat* y engendradores del cielo y la tierra (Black y Green 1992, 114-115; Heider 1999; CAD 2008, L, 38 y 42 s.). Estos seres de la mitología sumeria y acadia, también conocidos en Mari, eran dos gigantes gemelos representados desnudos con cuerpo de serpiente, que guardaban el cerrojo de las puertas del *Apsu* y del gran templo de *Enki*/*Ea*. La interpretación de los elementos serpentiformes de esta escena de Pozo Moro

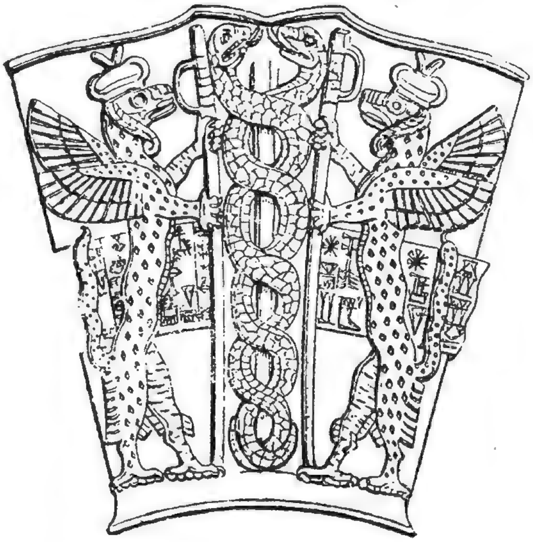


Figura 14A.7. Vaso de Gudea con *Ningizzida* representada como una doble serpiente entre dos genios protectores (Francfort 1939, fig. 33).

como divinidades o genios protectores también permite relacionarlos con el dios *Ningizzida o Ningishida*, deidad mesopotámica del Inframundo cuyo nombre sumerio *dnin-g̃iš-zid-da* significa «Señor/a del Buen Árbol» (Dhorme 1907; Edzard 1965, 112; Wiggermann 1998-2001, 368), que alude al «Árbol de la Vida», cuyo símbolo precisamente era la serpiente (Katz 2003, 392 s.), elementos representados en el friso de Pozo Moro. Es una divinidad compleja, masculina en unos casos y femenina en otros, cuyas características varían según las fuentes y a lo largo del tiempo. Se relaciona con el *Apsu* y el mundo ctónico, pero también con la vegetación y la fertilidad, lo que lo aproxima a *Dumuzi* y a diversas serpientes y dragones míticos, como el dragón *Mušḫuššu* o el dragón *Bashmu*, la serpiente cornuda *(vid. supra)*. Fue el dios personal de Gudea, pero desde el periodo paleobabilónico hasta el I milenio a. C. pasó a ser considerado chambelán o visir de los Infiernos (Wiggermann 1998-2001, 371), aunque también aparece como guardián en la Puerta del Cielo y favorecedor de la fertilidad y en textos mágicos babilonios vigilaba a los demonios del Inframundo, curaba enfermedades y protegía de la muerte (van Buren 1934, 89).

Esta divinidad se representaba como una doble serpiente con cuernos o con cabeza humana. La mitología sumeria lo considera «compañero de *Tammuz*» (Langdon 1985, 78), pues, en el mito sumerio de *Adapa* (v. 20 s.), *Ningizzida* y *Dumuzi-Tammuz* son los guardianes de las Puertas del Palacio del Cielo donde reina *Anu* (Labat, ed. 1970, 292 s.), aunque en el poema de *La muerte de Gilgamesh* este héroe encuentra a *Ningizzida* y *Dumuzi* juntos en el Inframundo. En consecuencia, esta divinidad con forma de serpiente custodiaba las puertas del mundo celeste y del Inframundo (Black y Green 2004, 139 s.) y también el Árbol de la Vida (*vid. supra*), por lo que se relaciona con la serpiente del Jardín del Paraíso (*Gen*. 2,9 y 17; 3,1-5). *Ningizzida* aparece como una serpiente cornuda en los sellos (Ward 1910, 127 s.; Lurker 1987, 371) y en el conocido vaso de esteatita ofrendado por Gudea *c*. 2150 a. C. (Ward 1910, 130, fig. 368,a-c), *Ningizzida* es representada como dos serpientes entrelazadas flanqueadas por dos monstruos leoninos alados que custodian las puertas del templo del dios (fig. 14A.7), atribución que confirma la inscripción: «Gudea rey-sacerdote de Lagash lo ha dedicado al dios *Ningizzida* para prolongar su vida». También dos seres serpentiformes flanquean a una figura, interpretada como *Dumuzi* en el Inframundo (fig. 14A.8), en un cilindro-sello del British Museum de época protodinástica o de inicios del periodo de Akkad (Wiseman 1962, 32, lám. 28c), que se ha identificado como *Ningizzida* (Mac

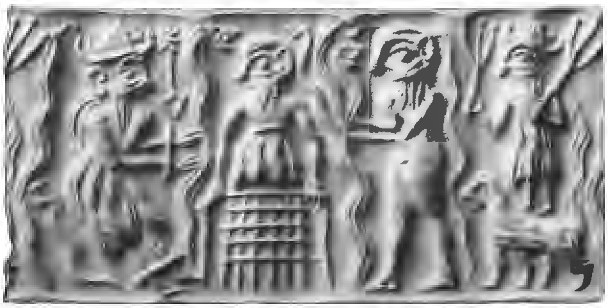


Figura 14A.8. *Dumuzi* en el Inframundo entre dos monstruos serpentiformes en un cilindro-sello del British Museum (Mac Call 1999, 71).

Call 1999, 71; Rohn 2011, 75, n.º 731). Estos seres míticos solían tener carácter mágico protector, como los monstruos citados que flanquean la escena del Palacio de Mari (Parrot 1958b) o los que decoraban la monumental «Puerta de *Ishtar»* de Babilonia, dedicada por Nabucodonosor (605-562 a. C.) al dios *Marduk,* en la que los dragones-serpiente o *Mušhuššu* eran símbolos del dios, como indica la inscripción: «(Yo construí) la Puerta de *Nana* (*Ishtar*) con ladrillos esmaltados para mi señor *Marduk*. En sus umbrales puse vigorosos toros de bronce y poderosas figuras de serpientes… como ofrenda a *Marduk*» (Joines 1974, 68). Esta estructura iconográfica con genios protectores dispuestos de forma simétrica en el panel del Palacio de Mari y en la Puerta de *Ishtar* de Babilonia permiten suponer que los monstruos serpentiformes esculpidos en ambos extremos del friso occidental del monumento de Pozo Moro serían númenes protectores de la «Diosa de Pozo Moro» y del monumento que constituía su morada, pues el templo, como «casa del dios» condensaba los dos polos cosmológicos de la religión mesopotámica, la esfera celestial y el Inframundo (Cabrera Pertusatti 2013, 77 s.). Esta hipótesis, que refuerzan los monstruos guardianes serpentiformes de la mitología griega de claro origen oriental, como el dragón que vigilaba el árbol del Jardín de la Hespérides (Padgett 2014) o la *Hydra* de Lerna que guardaba el paso al Inframundo (Kokkoru-Alewras 1990), parece más probable que relacionarlas con las serpientes asociadas a la diosa *Qudshu* (M. Torres, comunicación personal; *vid. infra*).

14A.4. Una diosa hathórica desnuda

El elemento esencial de la escena representada en el lado occidental de friso de Pozo Moro es la figura de divinidad alada desnuda con peinado hathórico vista de frente. Esta iconografía aparece en la diosa alada de Carquemis (Bittel 1976, fig 292), pero en posición estante (fig. 14A.9). Sin embargo, la Diosa de Pozo Moro se ha representado sentada sobre un *diphros* y flanqueada por dos grandes flores de loto, aunque el estado fragmentado del sillar impide conocer con seguridad si su cuerpo era un disco solar (*vid. infra*).

La postura de la diosa con sus brazos extendidos sobre las alas cogiendo con sus manos sendas flores de loto es una iconografía de origen egipcio que parece proceder del Texto de los Sarcófagos (Faulkner 1985, 163). La diosa alada que protege con sus alas desplegadas el monumento de Pozo Moro sigue la tradición de las diosas egipcias *Isis* y *Neftis* que protegían con sus brazos y alas extendidas la momia de Osiris, esquema que pasó al sarcófago de piedra de Tutankhamon (fig. 14A.10), protegido por las alas de las diosas *Isis, Neftis, Neith* y *Selket* (Carter 1927, 97 s., lám. 65; Eaton-Krauss 1993; Teichmann 1999, fig. 126-127), iconografía que se repite en los sarcófagos de Ay

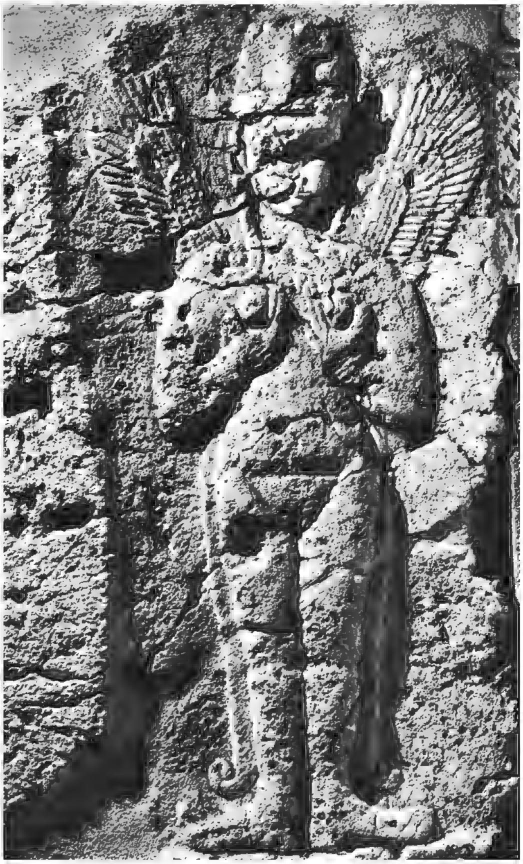


Figura 14A.9. Diosa alada desnuda de Carquemis con peinado hathórico (Bittel 1976, fig. 292).

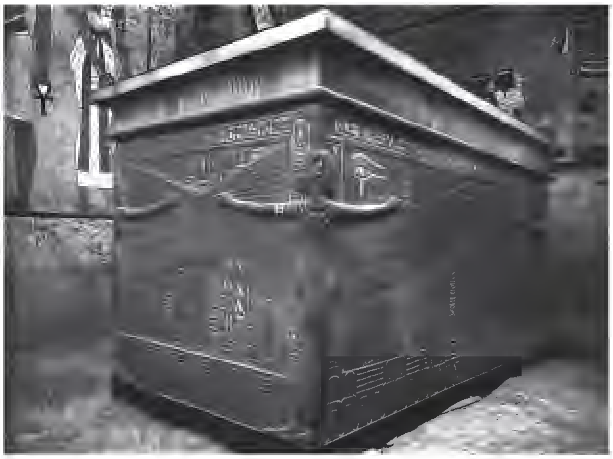


Figura 14A.10. *Isis, Neftis, Neith* y *Selket* con sus brazos y alas extendidas protegen el sarcófago de Tutankhamon (foto: Reddit.com).

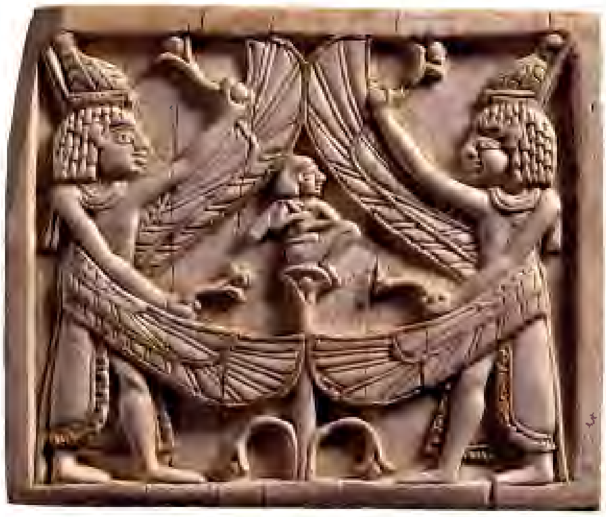


Figura 14A.11. Marfil de Arslan-Tash con diosas aladas protegiendo a Horus sentado sobre un capullo de loto (Fontan y Reich 2011, fig 3b).

(Ikram y Dodson 1998, 260) y de Horemheb (Sousa 2018, 102 s.).

Esta postura de proteger con las alas es característica de la diosa *Maat* o *Mut* y especialmente de *Isis* y *Neftis* (Teichmann 1999, fig. 126-127), pero pasó a la iconografía sirio-fenicia, donde figuras similares se representaban de pie o arrodilladas con las alas semiplegadas (Keel y Uehlinger 1992, fig. 243), como muestran placas de marfil de Arslan Tash (Fontan y Affanni 2018) y de Nimrud (Mallowan y Herrmann 1974, 16 s., lám. 48-51) atribuidas a talleres sirio-fenicios del siglo VIII a. C., con diosas aladas protegiendo con sus alas un Árbol de la Vida o a Horus sentado sobre un capullo de loto (fig. 14A.11). Esa misma disposición ofrecen las tridracnas, decoradas con la cabeza de la divinidad en el centro con los brazos y las alas extendidas en posición protectora (fig. 14A.12), cuyo carácter solar resalta un disco grabado en el centro (Poulsen 1912, fig. 71; Stucky 1974, 20, fig. 5; *id*. 2007; Brandl 2001).

La iconografía de la diosa protectora, a menudo asociada al disco solar alado que confirma su origen sirio-hitita se difundió por Oriente, pero también llegó a Occidente en el siglo VII a. C. Cuencos fenicio-chipriotas de Curion y de Preneste, del siglo VIII o inicios del VII a. C. (Markoe 1985, Cy7 y E2; Neri 2000, fig. 5, lám. 4), muestran a una divinidad hathórica que con sus alas y brazos protege el carro del rey (fig. 14A.13) y más próxima a sus paralelos sirio-hititas es la figura grabada en un peine de marfil de Medellín (Almagro-Gorbea 2008b, fig. 539-540), que puede considerase el precedente iconográfico de la Diosa de Pozo Moro (fig. 14A.22).

Una divinidad hathórica desnuda con una esfinge sobre su cabeza y con las alas extendidas decora el adorno de cabezada de la colección Bomford (Barnett 1964, 22, fig. 1, lám. 2,2) y el disco alado con cabeza hathórica aparece sobre una diosa hathórica desnuda en sendas piezas de carro de la tumba 79 de la necrópolis real de Salamina (Karageorghis 1974, lám. 89). Un esquema similar ofrece el adorno de cabezada de estilo nordsirio hallado en Samos (Kyrieleis y Rölling 1988), cuya divinidad se ha interpretado como *Astart* en disposición de *Potnia theron* (Kyrieleis 1986; Gubel 2005, 129, fig. 17) con una inscripción aramea que indica que perteneció al rey Hazael de Damasco, *c*. 809-782 a. C. (Kyrieleis y Röllig 1988). Todos estos paralelos documentan

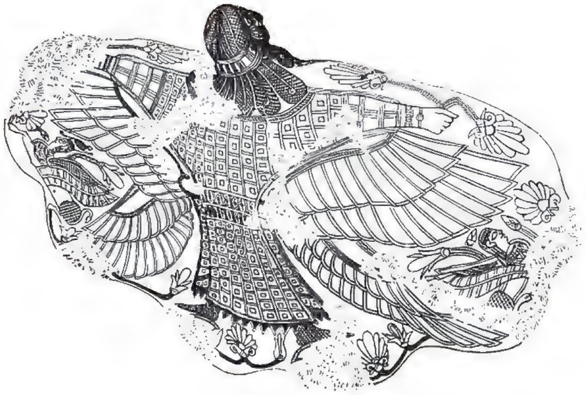


Figura 14A.12. *Astart* con las alas desplegadas en una tridacna (Andrae 1939, W640).

el origen sirio de esta iconografía de *Astart* (Böhm 1990), en especial en adornos ebúrneos de cabezadas de caballo, como los de Nimrud (Orchard 1967, lám. 29-31), relacionados con *Astart*, la gran diosa semita del caballo y de la guerra (fig. 14A.25).

Esta concepción de la Diosa de Pozo Moro como una diosa desnuda vista frontalmente era muy popular en Oriente (Winter 1983, 187 s, 272 s.; Blocher 1989; Böhm 1990; Cornelius 2004, 45 s.; Bartl 2012; etc.). Esta divinidad, en ocasiones alada y con simbólicas flores de loto en las manos, era conocida por todos los pueblos semitas occidentales, como lo evidencian sellos personales (Böhm 1990; Keel 1995, fig. 370-390), como el hebreo de la Colección Seyring (Avigad 1997, n.º 112), el arameo procedente de Jerusalén del siglo VII a. C. (*id.*, n.º 791), sellos amonitas en los que aparece sin alas (*id.*, n.º 861, 921, 950 y 976, en este asociada a un ave) y sellos moabitas, como el que muestra a la diosa alada de perfil con la doble corona egipcia (*id.*, 1036). También se representa con alas tetrápteras desplegadas en la iconografía asiria de *Ishtar*-Venus (Bartl 2012) y en sellos sirio-fenicios y neobabilonios de los siglos VIII al VI a. C. (Winter 1983, n.º 179-181).

Esta Gran Diosa se considera originaria de la Diosa Madre neolítica (James 1959; Cornelius 2004, 1), identificada en Mesopotamia con *Inanna-Ishtar*, hija del Dios del Cielo (Haas 1994, 340), denominada «la Virgen», como las diosas *Anat*, Afrodita y Artemis (Eissfeldt 1964, 83), diosa venerada entre los hititas como *Ša(w)oška*. Esta diosa se identifica con Venus (Bartl 2012), la estrella celeste, que por la mañana es una diosa guerrera o «Diosa de las Batallas» (Wilcke 1980, 77), que se muestra armada (Colbow 1991), como la diosa *Anat* (Falsone 1986; Cornelius 2004, 80, 85), pero por la noche es la diosa de la sexualidad y la fecundidad, representada desnuda (Böhm 1990; Cornelius 2004, 45 s.) o incluso en una escena de hierogamia en su lecho (Haas 1994, 356 s.), como se representa en el friso meridional de Pozo Moro (*vid. infra,* § 14D). De ahí el doble epíteto de la diosa *Inanna* (Meador 2000), «*Inanna* de la Mañana» e «*Inanna* de la Noche», dualidad determinada por ser un astro visible por la mañana y de nuevo al atardecer, hecho que explica su carácter ctónico y su función psicopompa, por lo que esta divinidad suele aparecer asociada al Sol y a dos estrellas (Winter 1986, 276, n.º 12; Ornan 2005a, 59, fig. 20; Cornelius 2004, 76, n.º 5.20 s.; *vid supra*, § 8.4).

Los elementos característicos de esta diosa permiten identificar su iconografía en la Hispania orientalizante: vista frontal alada, peinado con rizos hathóricos y asociación a la flor de loto (Blázquez

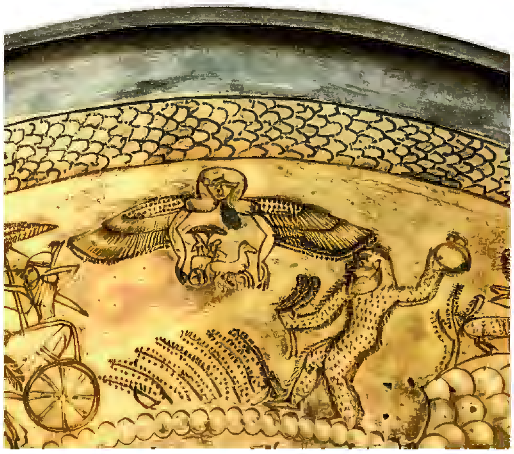


Figura 14A.13. Cuenco fenicio de Preneste con divinidad hathórica protegiendo con sus brazos el carro del rey (foto: Museo di Villa Giulia).

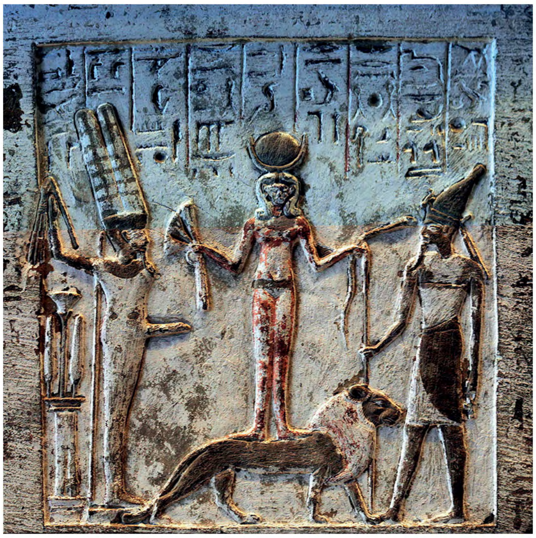


Figura 14A.14. Estela del Imperio Nuevo con la diosa *Qadesh* sobre un león (foto: Musée du Louvre C 86).

1975b, 30-39), por lo que se ha considerado una «diosa de la fecundidad», que podría identificarse con *Anat*, con *Hathor* o con *Shepesh* (Almagro-Gorbea 1978b, 266; Blázquez 1979, 153 s.). En Hispania generalmente se identifica con *Astart*, aunque hay que tener presente la dificultad, ya señalada en Oriente, de hacer identificaciones iconográficas en ausencia de textos explícitos (Orthmann 1971, 226, n. 8), pues estas interpretaciones exigen gran prudencia, dada la capacidad de las imágenes para recrear la mitología narrada (Clermont-Ganneau 1880, 5 s.).

Esta divinidad desnuda suele representarse con un peinado con sendos rizos laterales, característicos de la diosa egipcia *Hathor* (von Dagmar 1977; Vischak 2001; Cornelius 2004, *passim*), que también llevan otras divinidades asociadas, entre las que destaca la diosa sirio-cananea *Qadesh,* que se representa desnuda y de frente, con peinado hathórico y con los brazos extendidos con una flor de loto en cada mano (fig. 14A.14), aunque la mano izquierda puede sostener una o dos serpientes (Pritchard 1943, 33 s.; López Pardo 2006, 115 s.; Lahn 2014; *vid. infra*). Esta diosa hathórica procedente de Egipto aparece en colgantes (fig. 14A.15A) y en sellos sirios como diosa celeste y como patrona y dadora de vida, en ocasiones desnuda y generalmente asociada al Árbol de la Vida (Teissier 1996, 157, n.º 198-203; Ziffer 2011). También se representa la cabeza hathórica alada (fig. 14A.13), equivalente a la diosa asociada al disco solar representada en marfiles de la Edad del Hierro (Teissier 1996, n.º 202), que constituyen los paralelos más próximos de la Diosa de Pozo Moro.

Este tipo iconográfico de la diosa desnuda con peinado hathórico se conoce como «tipo *Qudšu*», *Kudshu* o *Qadesh*, pues aparece denominada *qdš* (Boreaux 1939, 673-676, figs. 1-3; 685, fig. 4; Edwards 1955, 49-51, lám. 3; Winter 1983, 93 s., 110 s., n.º 39-43; Keel 1992, fig. 204-213, 217-221; Cornelius 2004, 83; López Pardo 2006, 115 s.; Lahn 2014; Jiménez Ávila y Mederos 2020). Era una divinidad originaria del mundo semítico occidental que se documenta en la zona sirio-palestina (Keel y Uehlinger 1998, 66, 73, fig. 70, 79-80), aunque su iconografía de diosa desnuda con los brazos abiertos procede de la diosa *Inanna* mesopotámica (fig. 14A.4), atestiguada desde el periodo paleobabilonio *c.* 1800 a. C. (Collon 2005). La diosa *Qudšu* está bien documentada en Egipto (fig. 14A.14), en especial en estelas de la necrópolis tebana de Deir el-Medina (Cornelius 1994, 59 s.; *id*. 2004, 83), en las que suele estar entre *Min,* dios egipcio de la fecundidad, y *Rešef,* dios de la guerra, lo que revela su carácter ambivalente, y también es significativo que generalmente aparece sobre un león, tradición de origen mesopotámico que pasó a la región sirio-palestina (fig. 14A.15A-B), cuyo simbolismo perdura en el monumento de Pozo Moro (*vid. supra*). A esta diosa *Qudšu* se la denomina *Anat* en una estela (Cornelius 1994, RR30), lo que permite identificarla con *Anat-Astart* (Sugimoto, ed. 2014). Otra estela egipcia conservada en el Winchester College (Edwards 1955, 50; Winter 1983, n.º 37; López Pardo 2006, 121) la denomina *qdš-ʼšrt-ʼnt*, *Qudšu-ʼAštart-ʼAnat*, aunque se discute si se trata de la misma divinidad (Lipinski 1986, 90) o de una triada de diosas (López Grande 1998, 149), como en ocasiones se representan en Oriente, pues *qdš* parece ser un epíteto divino más que el nombre de una diosa, ya que significa «Sagrada» o «Santa» en ugarítico, fenicio y hebreo, donde puede designar una persona consagrada, como una prostituta sacra (Fulco 1976, 16-17, 23), un significado coherente con el carácter sexual de la divinidad. En consecuencia, la diosa *Qudšu* también se suele identificar con la diosa *ʹAšerah* en Canaán y con *ʻAtirat* en Ugarit (Edwards 1955, 51, n. 20; Lipinski 1972, 111-112; Cross 1973, 33-35; Maier 1986, 90-91, 194; Keel y Uehlinger 1992, 66, n. 7; *vid. infra*).

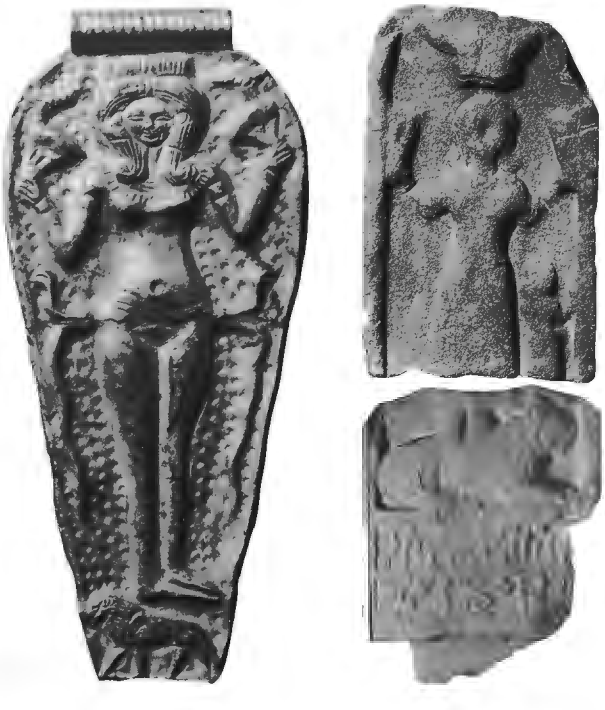


Figura 14A.15. Diosa tipo *Qadesh* sobre león: A, Colgante de oro de Minet el-Beida (Negbi 1976, fig. 119). B, Estela neohitita de Meharde, Siria (foto: Hawkins 2000, lám. 225).

La Diosa de Pozo Moro estaba desnuda al parecer, como es frecuente representar a estas divinidades en Oriente, pero a su desnudez se añaden otras características iconográficas igualmente relacionadas con su función de diosa de la sexualidad y la regeneración de la vida. La Diosa aparece sentada sobre un *diphros* con sus piernas abiertas en una actitud sexual provocativa denominada «tipo Baubo» (Devereux 1984), sin duda relacionada con su carácter de hieródula. Esta iconografía erótica, propia de la diosa *Inanna-Ishtar*, se documenta a partir del periodo de Djemdet-Nasr (Amiet 1966, n.º 616) y prosigue en los de Akkad y Ur III y en época paleobabilónica a lo largo de toda la Edad del Bronce, desde Susa y Ur hasta Biblos, en sellos mesopotámicos y sirios (Winter 1983, fig. 332-337; Rohn 2011, 96, n.º 695). En algunos casos la diosa, como en Pozo Moro, está sentada sobre un pequeño asiento (Winter 1983, fig. 335), como en el cilindro-sello del periodo sirio medio de la Walters Art Gallery de Baltimore (fig. 14A.16A), o realiza el acto sexual como hieródula en un cilindro-sello del periodo Akkad-Ur III (Ward *1*910, 196, fig. 561), postura también utilizada para representar a la diosa dando a luz en un bronce del Luristán fechado en los siglos VIII-VII a. C. (Seibert 1973, 26; Ghirsman 1954, lám. 8,a; Winter 1983, fig. 394). Esa postura erótica, que igualmente aparece en un papiro egipcio de la XX Dinastía (Omlim 1971, lám. 13; Winter 1983, fig. 321), se difundió por el Mediterráneo, pues se representa en un «lastrone a scala» del Museo de Tarquinia (fig. 14A.16B), datado *c.* 550 a. C. (Cappucini y Gaucci, eds. 2022, lam XIXb), fecha cercana a Pozo Moro, aunque a partir de la Edad del Hierro esta iconografía tendió a desaparecer y la postura «Baubo» solo se mantuvo en Oriente hasta la época greco-romana en pequeñas terracotas votivas (Karaghiorga-Stathacopoulou 1986).

El carácter de diosa de la sexualidad explica el simbolismo de las aves situadas en los extremos de sus alas. Un ave de larga cola mirando hacia la izquierda se posa en el ala del lado izquierdo, la única conservada, pero si se acepta la reconstrucción simétrica propuesta de esta escena del friso, otra ave similar se posaría en el lado derecho. La forma de este ave, en especial su larga cola, es propia de una gallinácea y se ha relacionado con la codorniz dispensadora de la resurrección en el mito de la diosa *Asteria* y *Melqart* (López Pardo 2006, 125 s.), pero el ave representada en

Pozo Moro parece un gallo (*id.*, 128 s.), dada su similitud con representaciones vasculares griegas arcaicas, como las copas de *Tleson* (Beazley 1986, 50 s., lám. 45-46). Según esta hipótesis, este gallo representaría el alma del difunto, como los gallos pintados en mausoleos púnicos de Túnez (Fantar 1970, 37; López Pardo 2006, 127 s., fig. 49-51; Prados 2008, 188 s.). Sin embargo, el contexto del monumento de Pozo Moro inclina a relacionar estas aves con las palomas y gallos representados en un *pyxis* ebúrneo del periodo Asirio Medio de la tumba 45 de *Assur* (Haller 1954; Wike 2006, fig. 4; etc.), en el que dichas aves se asocian a cabras y árboles como símbolos de *Ishtar* (fig. 15E.4).

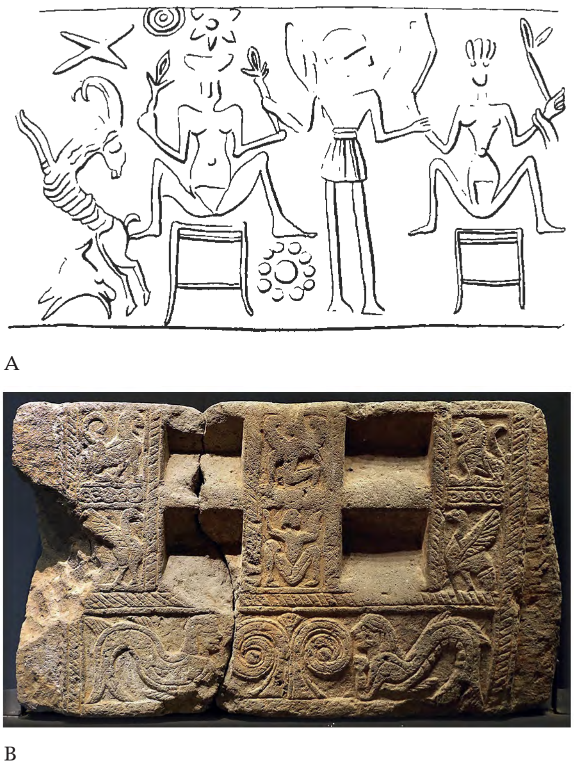


Figura 14A.16. Diosa en postura «*Baubo*»: A, Cilindro-sello sirio de la Walters Art Gallery de Baltimore (Winter 1983, fig. 335). B, *Lastrone a scala* del Museo de Tarquinia (foto: Sailko).

En Oriente, desde la Edad del Bronce, cilindro-sellos y otros objetos paleosirios documentan que esta diosa generalmente desnuda, en ocasiones incluso con peinado hathórico, aparece con dos aves posadas sobre sus alas o sus brazos (fig. 14A.17A; *vid. infra*). Esas aves simétricas se interpretan como palomas que simbolizaban tanto el carácter de diosa de los animales que tenía la Gran Diosa en Siria como su carácter de hieródula, pues aparece desnuda y asociada a estas aves de claro significado erótico (Winter 1977; Keel 1992, fig. 122 y 127-131; Dever 2005). Palomas suelen situarse en los extremos de sus brazos alzados o en la punta de cada una de sus alas, como en un molde de Kültepe (fig. 14A.17A) y en una placa de terracota de Alalakh (Winter 1983, n.º 289-293, 301, 475, 484, 489, 493; Keel 1992, fig. 127-131, 136; Cornelius 2004, fig. 42,a-b). También cilindro-sellos paleosirios muestran a la diosa desnuda entre dos aves posadas sobre sus brazos extendidos (Woolley 1955, 247, lám. 54,o; Barrelet 1958, fig. 9; Winter 1983, fig. 290-291), en ocasiones con lotos y aves, como en un cilindro-sello del Museo del Louvre (Delaporte 1923, 195, n.º 929, lám. 97,1). Esta tradición iconográfica se extendió por el Mediterráneo a partir del Protogeométrico Final y del inicio del Periodo Orientalizante, *c.* 900 a. C., como la diosa alada con un ave en cada mano entre dos árboles de la vida de un *pithos* del cementerio Norte de Knossos, interpretada como *Astart*-Afrodita (Coldstream 1984, 94-97, 96, fig. 1 y 98, fig. 2; Jiménez Ávila y Mederos 2020, fig. 9,5) o la Artemis como *Potnia theron* (fig. 14A.17B) representada en un ánfora protoorientalizante beocia del Museo de Atenas (NAMA 220). La Diosa de Pozo Moro sigue este esquema iconográfico sirio de la Edad del Bronce con las aves posadas sobre sus manos, y la misma iconografía mantenía en el siglo v a. C. la divinidad del mosaico ibérico de Iniesta (fig. 14A.23), igualmente asociada a dos aves en los extremos de las alas. Además, la misma composición que esta escena de Pozo Moro tiene la figura simétrica de un bocado de caballo de Cancho Roano (Almagro-Gorbea 2005b, fig. 6), igualmente asociada a aves, por lo que no sería un *Despothes hippon*, sino *Astart* representada como *Potnia hippon* (fig. 14C.8C), con los brazos extendidos y las piernas abiertas como la Diosa de Pozo Moro.

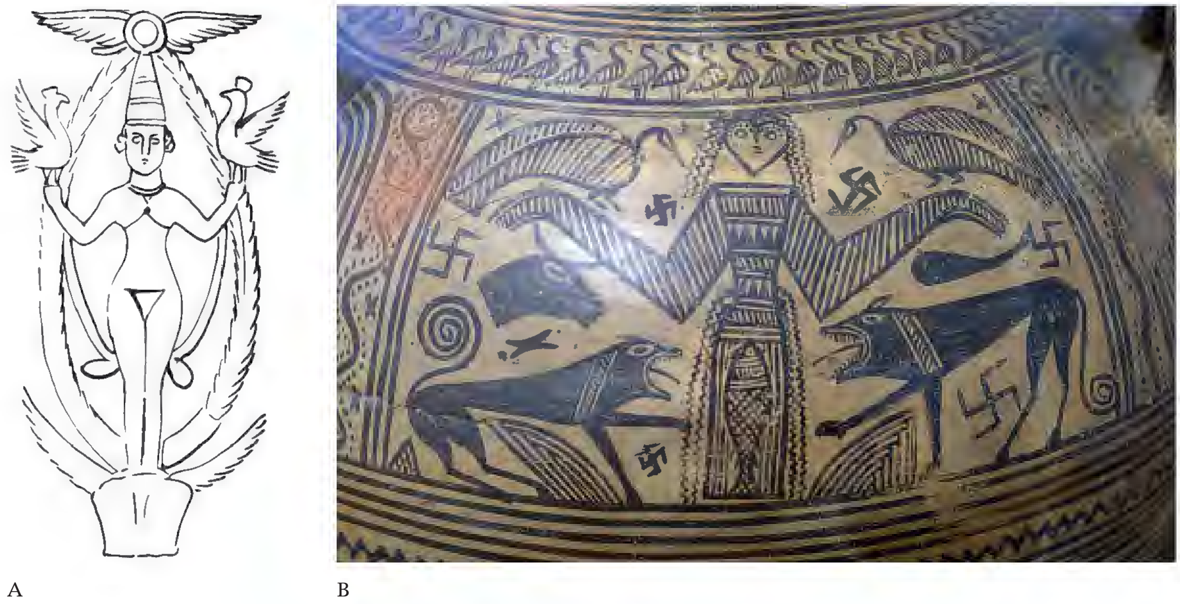


Figura 14A.17. A, Plaquita paleosiria con la Diosa desnuda asociada a dos aves y al disco solar (Winter 1983, fig. 291). B, Artemis como *Potnia theron* en un ánfora proto-orientalizante beocia (foto: Zdeněk Kratochvíl).

14A.5. La flor de loto y el Árbol de la Vida

Otro elemento iconográfico simbólico de la Diosa de Pozo Moro es la flor de loto que lleva en cada una de sus manos, que, además, se relacionan con las dos grandes flores de loto que flanquean a la divinidad a modo de columnas o árboles de la vida esquematizados, pues ocupan toda la altura del relieve (fig. 14A.1). Esta iconografía evidencia su carácter de diosa de la fertilidad y de la vida y la resurrección, asociada míticamente con el disco solar que constituiría su cuerpo, pues el loto azul, *Nymphaea caerulea,* y el loto blanco, *Nelumbo nucifera*, son plantas acuáticas características del Nilo, que se cierran por la noche y se abren con la luz del sol al amanecer (McDonald 2018, 3), por lo que eran símbolo de resurrección y vida eterna, como el Sol, que muere por la noche y renace al amanecer (Goodyear 1881; Keel y Uehlinger 1992, 54; Van Loon 1986, 245).

El simbolismo de la flor de loto se difundió en la Edad del Bronce desde Egipto por el mundo cananeo (Barrelet 1958; Lagarce 1983, lám. 99; Ziffer *et al*. 2009; Tursi 2023) y pasó a la iconografía fenicia, que lo extendió por todo el Mediterráneo. Además, en Oriente la flor de loto a menudo se asocia a otros elementos iconográficos igualmente simbólicos, como la diosa desnuda que sostiene en sus manos flores de loto estilizadas (fig. 14A.18), que pueden ser tan altas como la figura de la divinidad, a modo de Árbol de la Vida (fig. 14A.19). Esta diosa, con peinado hathórico de tipo *Qudsu*, se suele interpretar como *Astart* y su iconografía a menudo se asocia al disco alado como elemento protector de la diosa, detalle que la aproxima a la Diosa de Pozo Moro.

La disposición de la Diosa de Pozo Moro entre dos grades flores de loto es un elemento iconográfico muy significativo. La Diosa apoya su pie sobre la parte inferior de una gran flor de loto cuyo tallo curvado queda oculto tras sus alas y acaba en un rizo circular en su parte inferior, que resalta su carácter simbólico. Si se acepta la reconstrucción simétrica de esta escena del friso, el pie derecho de la divinidad se apoyaría en la parte inferior de otra gran flor de loto similar. De esta forma, la Diosa de Pozo Moro quedaba enmarcada entre dos grandes flores de loto

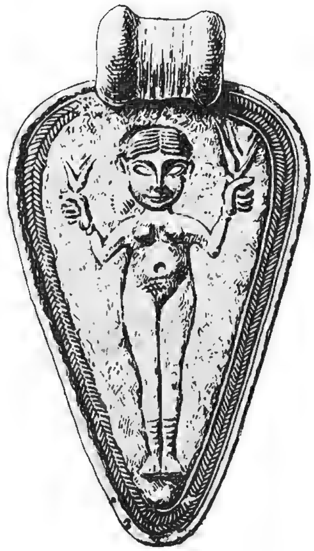


Figura 14A.18. Diosa con lotos de un colgante de plata de Zincirli (Böme 1989, lám. 22a).

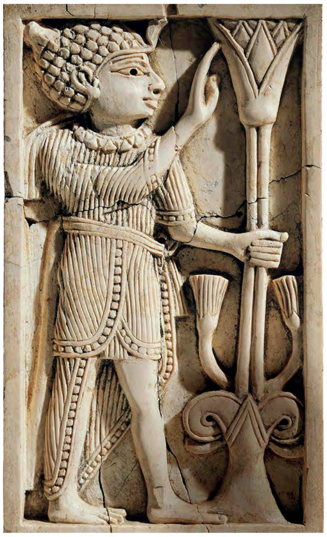


Figura 14A.19. Marfil de Nimrud con escena de adoración al Árbol de la Vida en forma de gran flor de loto (foto: British Museum).

que la flanquean y que resaltan su carácter solar y de resurrección, a modo de sendos Árboles de la Vida esquematizados (Almagro-Gorbea 1983a, 202 s.). Este mitema, bien conocido en la iconografía y el imaginario de Oriente (Giovino 2007, 129; *vid. infra*), pasó a Grecia en el Periodo Orientalizante, cuando la Diosa, concebida como *Potnia theron,* se representa entre árboles y aves siguiendo un esquema oriental ancestral (Dubhros 2019). Además, la flor de loto era en Levante un símbolo de realeza, que ostenta el soberano en las placas ebúrneas de Megiddo (fig. 14C.11) y de Tell el-Far'ah, así como el rey *Ahiram* de Biblos (fig. 12.13), en su sarcófago (Tursi 2023, 110, fig. 4), y como insignia real aparece de manera sistemática en relieves y placas de marfil neohititas (fig. 14C.12), de los siglos IX y VIII a. C. (Van Loon 1986, 246).

Aunque el motivo de la flor de loto tiene numerosos paralelos, llama la atención los elementos comunes que ofrece el friso de Pozo Moro con el panel pintado del Palacio de Mari (fig. 14A.6), hecho que evidencia una larga tradición iconográfica y mítica. El patio 106 del Palacio de Mari, que se denominaba «Patio de las Palmeras», estaba asociado al santuario del Área 66 situado al este del Salón del Trono 65 (Al-Khalesi 1978, 67). En este lugar se pintó un panel de 2,5 m de ancho con dos registros que narraba la entronización del rey *Zimri-Lim, c*. 1759 a. C., rito realizado en el templo de la diosa *Isthar,* representada como diosa guerrera sobre un león. La escena es una alegoría del poder real (Keel 1992, fig. 119), que queda enmarcada entre dos pilares cósmicos en forma de grandes Árboles de la Vida muy estilizados y de estructura simétrica (Barrelet 1950; Parrot 1937; *id*. 1958b, lám. IX-XI; Orthmann 1975, lám. 187; Al-Khalesi 1978, 17 s., 45 s., figs. 5-6; Winter 1983, fig. 186; Ziffer 2011, 417 s.; etc.), como en el friso de Pozo Moro. Ambos árboles están protegidos por parejas de animales míticos, esfinges, grifos y toros androcéfalos, dispuestos a ambos lados en tres registros superpuestos y enmarcados por dos palmeras datileras con palomas en la parte superior. Estos animales míticos serían *lamassu* o «genios protectores», seres híbridos característicos de la mitología mesopotámica desde el Periodo Paleobabilonio, lo que hace suponer que la escena de Pozo Moro también estaría protegida por seres míticos, que, a juzgar por los escasos restos conservados, serían serpentiformes, como los *lamassu* o monstruos demoníacos guardianes de las puertas de Inframundo en Mesopotamia (*vid. supra*), tradición que llegó a Siria. Además, en la parte superior del panel de Mari aparecen unas palomas que responden al esquema iconográfico bien documentado en Oriente alusivo al carácter erótico de la divinidad (Winter 1977; Keel 1992, fig. 127-131; Dever 2005), como las aves dispuestas sobre las alas de la Diosa de Pozo Moro (*vid supra*).

Las grandes flores de loto esquemáticas que flanquean a la Diosa de Pozo Moro eran representaciones simbólicas del «Árbol de la Vida» y al mismo tiempo columnas o pilares míticos (Olmos

1996, 112), pues el pilar y el árbol son elementos míticos relacionados, como muestra el mito del pilar *Djed* egipcio (Altenmüller 1972) y como confirman los dos grandes pilares de bronce rematados en un capital lotiforme, denominados *Jaquim* y *Boaz,* que se alzaban a la entrada del Templo de Jerusalén (*vid*. *infra*). En Canaán, por influjo egipcio, la flor de loto, símbolo de vida y resurrección originario de Egipto, aparece al inicio del Bronce Medio (Tursi 2023, 106) y pasó a simbolizar y en ocasiones a sustituir al Árbol de la Vida de origen mesopotámico, siempre asociada a la Diosa Madre, identificada como Diosa-Árbol (Ziffer 2011; Tursi 2023, 103 s.). El Árbol de la Vida era el centro del Paraíso (*Gen*. 2,9), donde todas las plantas eran olorosas (Meloni 1975, 14), pues desprendía un aceite perfumado que libraba de la muerte, con el que Dios ungió a Adán para hacerle incorruptible, por lo que era símbolo de inmortalidad. Este simbolismo se relaciona con la «Diosa-Árbol» egipcia (Keel 1992a), asimilado a las diosas *Asherat* y *Astart* fenicias, que mitifica el carácter sagrado y mágico del perfume en Oriente dentro de un «concepto mágico del mundo» (Garbini 2002, 96), pues su uso estaba reservado a la divinidad y al rey, como evidencia la Biblia (*Gén*. 28,18; *Ex*. 30,23-38; *Ju*. 9,9). Las plantas aromáticas se consideraban de origen divino, desde Egipto a Mesopotamia, y con su aceite perfumado se ungían las estatuas de la divinidad para revitalizar la presencia y el poder divinos (Meloni 1975, 11 s.), pero también se ungía al rey, que pasaba a ser *sanctus* o «ungido», como si fuera un dios (Corswant 1956, 228), lo que le sacralizaba y daba fuerza divina, acrecentando su autoridad y su poder (1 *Sam*. 16,13; 24,7; 26,9; 2 *Sam*. 1,14).

En consecuencia, la estructura y disposición simbólica de esta escena del friso de Pozo Moro se relaciona con el mitema del «Árbol Sacro» (Ebeling 1924; *id*. 1932) o «Árbol de la Vida» (James 1966), muy difundido en Oriente (Winter 1986), como muestra la escena citada del Palacio de Mari (fig. 14A.6) y las frecuentes grandes flores de loto objeto de adoración (fig. 14A.19), en marfiles sirio-fenicios (Herrmann *et al*. 2004, SO978 s., etc.). Este «Árbol de la Vida» era un símbolo sacro universalmente conocido por todo Oriente que pasó a ser un elemento esencial de la iconografía asiria (Smith 1928; Giovino 2007), en la que se relaciona con la palmera datilera (Ebeling 1932; Danthine 1937; Giovino 2007, 27 s., 61 s.). Desde el siglo XIX a. C. se ha valorado su relación con la diosa *Asherah* del Antiguo Testamento (Rawlinson 1864, II, 236; *vid*. *infra*) como símbolo de fertilidad, fortuna y abundancia (*id.,* 31 s., 61 s., 134 s.), como muestra el citado panel de Mari, que en Pozo Moro se relaciona también con el Sol y la resurrección.

El «Árbol de la Vida» suele asociarse a una diosa, como *Ishtar, Anat, Astart* o *Qadesh* (Cornelius 2004), pero en especial se asocia a *Athirat-Asherah* (Taylor 1995; Hadley 2000, 4 s.; Hestrin 1987a; *id*. 1988; Baruch 1990; Merlo 1998, 226 s.). Esta polivalente divinidad se documenta desde Mesopotamia hasta Ugarit, Palestina y el Sinaí (Bernhardt 1967; Maier 1986; Merlo 1994; Binger 1997; Wiggins 2007; Frevel 2014). En Babilonia era la diosa paredra de *Amurru*, dios epónimo de los amorreos, y en Ugarit es la «Madre de los Dioses» (Merlo 1998, 225 s.), asociada a Jahvé en Judá e Israel en el I milenio a. C. (Wyatt 1999b). Estaba vinculada a un árbol sagrado que podría ser un tronco clavado en tierra, que en el Antiguo Testamento se denomina *asherah* (Giovino 2007, 148 s., 177 s., 191 s.; Wyatt 1999a), pues era el símbolo y lugar de culto de la divinidad, que también tenía otros símbolos, como el león, la serpiente y el triángulo púbico (Wiggins 1991), pero también se representa como un árbol entre dos cápridos, como diosa amamantando a dos neonatos, como diosa desnuda tipo *Qadesh* o como una diosa sobre leones (Merlo 1998, 225 s.). En el Antiguo Testamento *Asherah* aparece como Madre de los Dioses y Reina de los Cielos (*Jer*. 7,18; 44,17-19), por lo que se la considera consorte de *Yahveh*, lo que ha suscitado una ingente bibliografía (Smith 1987; Dietrich y Loretz 1992; Merlo 1994; *id*. 1998; Hadley 2000; Dever 2005; etc.), pero su estrecha relación con el «Árbol de la Vida» indica que era una diosa de la fertilidad y de la resurrección, como la Diosa de Pozo Moro. El Árbol de la Vida, símbolo de *Inanna-Istar,* pasó a la divinidad femenina en Siria, como muestran colgantes de la Edad del Bronce con un pequeño árbol que sale del sexo de la diosa (Winter 1983, fig. 322, 453-457), asociación al árbol similar a la que ofrecían en Egipto las diosas *Isis* y *Hathor* (Keel 1992a).

La disposición de la Diosa de Pozo Moro entre dos *arbores sacrae* es comparable a la que ofrece la diosa *Ishtar* en el panel de la entronización real en el Palacio de Mari (*vid*. *supra*). En Oriente dos columnas arboriformes explicitaban la entrada al templo de la divinidad, comparables a las dos columnas de los *bit-hilani* nordsirios (Naumann 1955, fig. 442 y 449) y a las columnas o pilares del Templo de Salomón en Jerusalén (Kornferd 1962), pues estas columnas o pilares simbolizaban la entrada a un lugar sagrado. El mismo significado tenían las dos columnas situadas ante los santuarios fenicios, habitualmente rematadas por capiteles protoeólicos, pues representaban el «Árbol de la Vida» (Almagro-Gorbea y Torres 2010, 246, *passim*), como en el de Afrodita en Pafos (Blinckenberg 1924) y en las maquetas de santuarios de Palestina (Betancourt 1977, lám. 18). También dobles columnas flanqueaban la entrada a sepulturas regias en Chipre (Almagro-Gorbea y Torres 2010, 248 s., fig. 208) y el soporte hallado en la *favissa* de Taanach (fig. 16B.16B), del siglo IX a. C., muestra a la diosa entre sendos árboles de la vida (Hestrin 1987b; Beck 2002; Ziffer 2011, fig. 15c), esquema repetido en escarabeos sirio-palestinos con la diosa desnuda entre dos árboles (Winter 1983, n.º 150-156), lo que evidencia la popularidad del tema, lo mismo que algunas placas de marfil (Herrmann y Laidlaw 2009, 150 s., n.º 99-104, lám. 16-17; etc.) que muestran un gran tallo de loto entre figuras en actitud de adoración (fig. 14A.19), que se puede considerar símbolo de la diosa *Asherah* (*vid*. *infra*). Como precedente se pueden citar los dos árboles sacros del panel de Mari y las dos columnas situadas a la entrada de los *bit-hilani* nordsirios (Naumann 1955, fig. 442 y 449), donde simbolizaban el paso al palacio o templo como lugar sagrado, simbolismo que pasó a la arquitectura sacra y regia de todo Oriente. También la entrada al templo asirio de *Sîn* en Khorsabad, construido por Sargon II, estaba flanqueada por una pareja de árboles situados a ambos lados de la puerta (Perrot y Chipiez 1884, fig. 197; Al-Khalesi 1978, fig. 23; Giovino 2007, fig. 73), pero más conocidos son los dos grandes pilares de bronce que flanqueaban la entrada al Templo de Jerusalén construido por Salomón con ayuda de Hiram de Tiro (1 *Re*. 7,21, 41-42; 2 *Re*. 25,13-17; 2 *Para*. 3,15-17, 4,12-13; *Jer*. 52,17, 20 s.). Ambos pilares estaban rematados por capiteles lotiformes a modo de «Árboles de la Vida», que indicaban la entrada a la morada sacra de la divinidad (Busink 1970, 299-321; Orrieux 1984; Hestrin 1987b; *id*. 1988; Keel 1992a; *id*. 1998*;* Almagro-Gorbea y Torres 2010, 259; Prokop 2020, 88 s., 147 s.). Estos pilares tenían su propio nombre, *Jaquim* y *Boaz,* probablemente relacionados con los ancestros reales, y, además de indicar la entrada a un lugar sagrado, simbolizaban el poder divino del rey (Scott 1939; Yeivin 1959; Kornfeld 1962; Meyers 1983; Mulder 1986; Görg 1991; TDOT 2001, XI, 187 s.; Prokop 2020, 95 s.). También el templo de *Melqart* en Tiro tenía dos columnas, como muestra el relieve con la huida del rey *Luli* ante el ataque de Senaquerib el 701 a. C. (Akurgal 1949, fig. 41), lo mismo que el santuario de Afrodita-*Astart* de Pafos, representado en monedas (RPC II, 1803; BMC 18; SNG Copenhagen, n.º 78; etc.), y también dos columnas se alzaban ante el Templo de *Melqart* en *Gadir* (Strab. III, 5,5; García Bellido 1963).

Los textos y la iconografía mesopotámicos documentan que el mito del Árbol de la Vida era un símbolo de fecundidad y de renacimiento (Guadalupe 2005). En su origen debió ser símbolo de una diosa de la vegetación neolítica, pero desde el Periodo de Uruk (*c*. 3800-3200 a. C.) se identifica con la diosa *Inanna-Istar*, diosa de la sexualidad, la fertilidad y la reproducción, pero también del renacimiento a una nueva vida, pues la vegetación se desarrolla en determinados meses del año, frente a otros en los que la aridez hacía suponer que la diosa estaba en el Inframundo, hasta ser sustituida por su paredro, el dios *Dumuzi-Tammuz*.

En la tradición mesopotámica el Árbol de la Vida se confunde con el árbol cósmico. Este es originario de religiones chamánicas, pues ambos unen cielo, tierra e infierno por ser la vía de acceso al cielo y al Inframundo y, en consecuencia, símbolo de vida, fecundidad y perduración. Ese carácter de árbol de la vida y de árbol cósmico, evidente en Pozo Moro, es patente en dos árboles míticos asociados a la diosa *Inanna,* el *Kishkanu* o Árbol de la Vida y el *Huluppu*. Las raíces de ambos árboles llegaban hasta el *Apsu* o Inframundo, mientras que sus ramas se elevaban hasta el cielo, como narra el poema sumerio *Gilgamesh, Enkidu y los Infiernos* (v. 42-43), pues en las raíces del árbol *Huluppu* habitaba la serpiente que no duerme y en su copa, el pájaro *Anzu*, alusiones al mundo celeste y al Inframundo.

La asociación de la Diosa con el Árbol de la Vida tenía un profundo y complejo significado mítico, que pasó a constituir una de las bases ideológicas del poder real. El Árbol de la Vida era el símbolo de la *Inanna-Istar* desde época protodinástica, cuando la diosa pasó a ser concebida como reina. Hacia el siglo XXV a. C., el rey de Lagash *Eannatum* recibe de *Inanna* la soberanía por el amor que los unía e inscripciones reales y textos titulan a *Naram-Sin* de Akkad (*c.* 2250-2220 a. C.) *mut dbanna* («Esposo de *Inanna*»), al sustituir el rey al dios *Dumuzi* como paredro de la Diosa (Kramer 1985, 71 s., 117), tradición que prosigue en el periodo neosumerio, en el que los reyes denominaban «amada esposa» a la divinidad. Esta concepción del soberano como esposo de *Inanna* tuvo gran trascendencia ideológica y política. El rey ya no era el hijo de la divinidad, sino su consorte, lo que lo igualaba a los dioses, ya que recibía su poder de *Inanna* en una hierogamia cuyo ritual protagonizaba con la reina o con una sacerdotisa, ceremonia documentada en Ur desde época neosumeria (Kramer 1969; Guadalupe 2005). Esta hierogamia parece iniciarse en época protodinástica, pero está bien documentada desde el reinado de *Shulgi* de Ur (c. 2111-2003 a. C.) al de *Iddin-Dagan* (*c.* 1975-1954 a. C.). De esta tradición ritual procede la escena de hierogamia del friso de Pozo Moro, que tenía un profundo significado mítico y político, ya que el poema *Inanna y Enki* relata cómo la diosa se apoderó de los símbolos de la realeza, corona, trono y cetro, y pasó a ser ella la que elegía al rey, cuya autoridad y poder se reforzaba gracias a su hierogamia con la diosa, de la que dependía la prosperidad de la tierra y de sus habitantes, tradición que inspiró el mito de Servio Tulio y la diosa *Fortuna* (*vid. infra*, § 14D).

A partir del periodo dinástico los dioses de la tormenta y de la vegetación son considerados en la mitología esposos de la diosa y adoptan también como símbolo el Árbol de la Vida, identificado especialmente con la palmera, que siguió igualmente vinculado a una divinidad femenina. Desde el II milenio a. C. el rey se identifica con ese dios encarnado en el Árbol de la Vida, del que se consideraba representante en la Tierra (Parpola 1993), pero ese árbol ya no era el símbolo de *Istar*, sino de *Assur* (Guadalupe 2005). Los relieves asirios representan al Árbol de la Vida flanqueado por genios alados identificado con el propio soberano asirio (Parpola 1993, 127) y esa misma asociación refleja el sueño de Nabucodonosor, en el que se le apareció un enorme árbol, símbolo del propio rey, cuya copa se alzaba hasta el cielo, según relata el *Libro de Daniel* (4,10-19). Sin embargo, pervivió la larga tradición de la diosa asociada al Árbol de la Vida como evidencia el culto a *Asherah* (*vid. supra*). Estos mitos, de claro trasfondo político, explican la estrecha asociación de la Diosa de Pozo Moro con el Árbol de la Vida, simbolizado por sendos grandes lotos a modo de pilares cósmicos que flanquean a la divinidad, esquema que reitera, más de un milenio después, el panel con la diosa *Ishtar* en el Palacio de Mari.

En consecuencia, las dos grandes flores de loto que flanquean a la Diosa de Pozo Moro equivalen a las columnas que se alzaban a la entrada de los templos orientales con el significado mítico de Árboles de la Vida y de pilares cósmicos para simbolizar la entrada a la morada sacra de la divinidad (*vid. supra*). Estos grandes lotos eran un símbolo de fertilidad, fortuna y abundancia como el Árbol de la Vida, pero en el friso de Pozo Moro aludirían especialmente a la resurrección, pues estaban relacionados con el culto a los antepasados del Rey y a su divinidad protectora, como la pareja de obeliscos que desde el Imperio Antiguo se colocaba a la entrada de los templos como símbolo del Sol y garantía de vida y prosperidad para el faraón, identificado con *Ra* como «Dios-Sol» (Kuentz 1932, 565 s.; Martin 1977, 201).

Finalmente, los grades capullos de loto de Pozo Moro también se relacionan con la tradición en el imaginario oriental de que los dioses vivían en sus templos y visitaban y habitaban los palacios reales. En el Palacio de Mari vivía la diosa *Belet-ekallim* «La Señora del Palacio» y el epíteto *Ishtar sa ekallim,* «La *Ishtar* del Palacio», alude a que la diosa residía en el palacio (Al-Khalesi 1978, 59). Esta creencia pudo constituir el mensaje principal transmitido por esta escena del friso de Pozo Moro, que representaba la entrada al *templum* o *Domus Aeterna* en la que moraba la divinidad junto al *nefesh* del dinasta enterrado, protegido mágicamente por la propia Diosa de Pozo Moro con sus alas desplegadas y enmarcada entre árboles de la vida y monstruos protectores.

14A.6. Las alas de la Diosa

El fragmento conservado de la Diosa de Pozo Moro muestra por detrás del cuerpo dos largas alas triples de extremos curvos, que indican que era concebida como una divinidad hexáptera. Esas seis alas desplegadas resaltaban su carácter celeste y astral, a la vez que reforzaban su estrecha asociación al disco solar, como confirman sus más próximos paralelos formales (*vid. infra*).

La forma de las alas de la Diosa de Pozo Moro es un detalle estilístico de interés, pues tienen la misma estructura que las alas sirio-hititas, procedente del arte egipcio, con plumas finalizadas en triángulos agudos, tradición mantenida en los marfiles (*vid. infra*). Las alas sirio-hititas tienen una banda o listel del que salen casi perpendiculares plumas rectas imbricadas, que generalmente forman una o dos filas, raramente tres como en Pozo Moro. Este detalle estilístico permite precisar el origen de este motivo, aunque no se pueda señalar ningún paralelo exacto, lo que indica que el escultor de Pozo Moro procedería de un taller diferente de los hasta ahora conocidos, pues cada ala de la diosa está formada por un filete o banda casi horizontal del que salen por su parte inferior las plumas, representadas yuxtapuestas y formadas por planos rectos imbricados (fig. 14A.1B).

Las alas de forma más próxima a las de la Diosa de Pozo Moro aparecen en ortostatos de Tell Halaf (Orthmann 1971, lám. 8b y 8g, 9c, 10e y g, 11f-h, 12b), donde incluso un disco solar tiene tres filas de plumas (*id*, lám. 11A) y una de las figuras es hexáptera (*id.*, lám. 11B), como la diosa de Pozo Moro. Sin embargo, las alas de Tell Halaf carecen de listeles intermedios (*id.*, lám. 12b), pero las alas de las aves (Moortgart 1955, lám. 60a, 61a) y de los seres míticos de este yacimiento (*id.*, lám. 86-96, 115; Orthmann 1971, lám. 8b, 8g, 9,c, 10e, 10g, 11f, 11g, 11h y 12b) ofrecen tres sectores (fig. 14A.20), con la parte superior casi recta y acaban en una punta aguda con la que se inician los laterales convexos, características que diferencian las alas de la Diosa de Pozo Moro de las de otros talleres sirio-hititas. Las alas en Karatepe, aunque ofrecen la misma estructura, son más simples, toscas y curvilíneas (*id.*, lám. 15d y g), y también son más toscas en los ortostatos de Zincirli (*id*, lám. 55a, 58b, 59b, d y g), aunque en las esculturas sustentantes y en las estelas son de mejor calidad (*id.*, lám. 63e, 64b y 66d). Las alas de Carquemis son más naturalistas (*id.*, 21d, 23a, 24b, 26d, 28b, 28d, 33b y 33f) y también son diferentes las de Körkün (*id.*, lám. 38f), Malatya (*id.*, lám. 42f, 43b), Til Barsip (*id.*, lám. 53,c) y Sakçagözü (*id.*, lám. 49a y c, 50b-c, 51b-c), quizás las más complejas, aunque otros detalles son peculiares, como las plumas indicadas por dobles trazos perpendiculares y la doble línea que separa cada uno de los sectores del ala. La estructura de las alas de la Diosa de Pozo Moro ofrece elementos comunes con las alas de algunos talleres de eboraria fenicios y sirios, pero sus características plumas lisas, sin nervios internos como suelen ofrecer los talleres nordsirios, revelan influjos de talleres ebúrneos sirio-fenicios, probablemente de la tradición denominada «Intermediate» y de la «South Syrian» (Winter 1981; *id*. 1992; Herrmann 1986, 6; Scigliuzzo 2005; Wicke 2009; Herrmann y Laidlaw 2013b; etc.), de estilo próximo a los marfiles fenicios, pero las alas de Pozo Moro se aproximan más a la tradición de los talleres de eboraria sirios, como el conjunto de Arslan Tash (Fontan y Affanni 2018).

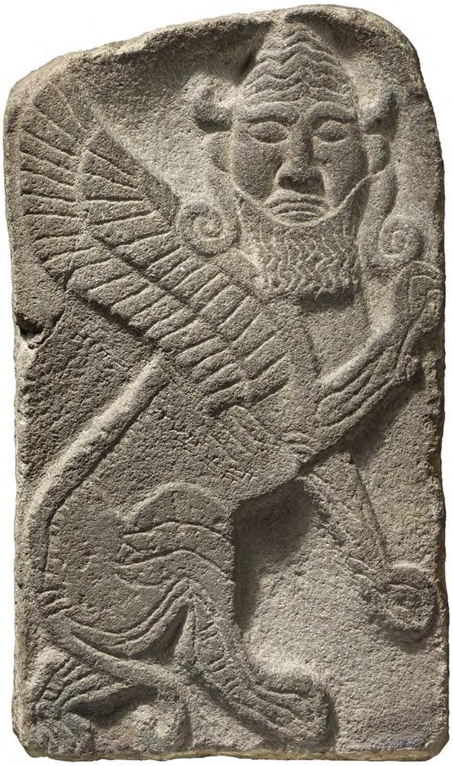


Figura 14A.20. Monstruo de Tell Halaf con alas similares a las de la Diosa de Pozo Moro (foto: Metropolitan Museum of Arts).

Este tipo de ala esquematiza y simplifica la forma de representar las alas en pinturas y joyas egipcias (Aldred 1971, fig. 50, 72, 92-97, 106-107 y 145; Wilkinson 1971, lám. 23B, 36A-B, 49B, 61, etc.), a menudo asociada al disco solar alado, otro elemento iconográfico igualmente procedente de Egipto (*vid*. *infra*). De Egipto pasó a marfiles de Meggido en la Edad del Bronce (Loud 1939, lám. 7,22 y 23) y a los mejores talleres ebúrneos fenicios (Thureau-Dangin *et al*. 1931, lám. 27; Barnett 1957, n.º A4, G1, etc.; Mallowan 1966, n.º 475, 477, 493, 504, 508, 579, etc.; Karageorghis 1974, n.º 258, lám. 62 y 241; Winter 1981, lám. 11,a, 13b) y sirio-arameos, como las placas ebúrneas halladas en Arslan Tash (Thureau-Dangin *et al*. 1931, lám. 20,2, 23,9-12, etc.; Fontan y Affanni 2018), en las que es característica esta estilización de las alas (Thureau-Dangin *et al*. 1931, lám. 46,104; Winter 1981, lám. 14 a), que también aparece en marfiles de Hama (Riis 1990, fig. 113, n.º 948) y en algunos de Nimrud (Barnett 1957, n.º J3, S170a, supl. 42 y 47; Winter 1981, lám. 14b), lo que permite atribuirlas a talleres sirio-fenicios o arameos de Siria meridional, que Winter (1981) ubicó en Damasco, aunque también existirían en Hama (Riis 1990) y en otras poblaciones sirio-hititas, pues este tipo de ala se extendió hasta los reinos arameos del Norte de Siria, como Arslan Tash (Fontan y Affanni 2018) y Tell Halaf (*vid*. *supra*).

Las alas de la Diosa de Pozo Moro, como las del peine de Medellín (fig. 14A.22) (Almagro-Gorbea 2008b, 418 s., fig. 540), también se aproximan a las alas de las tridracnas (fig. 14A.12), en las que una doble línea grabada sustituye a los filetes de separación de las plumas y de las zonas del ala (Andrae 1939, lám. 12,2, 13,1, 14,2; Barnett 1957, n.º J3; Stucky 1974; Brandl 1984). Esta proximidad estilística supone cierta proximidad geográfica, aunque se discute dónde se grabaron las tridacnas (Brandl 1984; Stucky 2007). Su taller se ha situado en el área siria por su estilo (Stucky 1974, 86-87), pues ofrecen figuras y motivos nordsirios (Amandry 1958, 100), pero las conchas proceden del Mar Rojo (Akurgal 1966, 153; Stucky 2007) y los hallazgos inclinan a situar su fabricación en Palestina y Transjordania (Brandl 2001), por lo que las tridacnas y las placas ebúrneas que ofrecen un estilo similar podrían proceder de una zona fenicia en contacto con el mundo sirio, como la ciudad de *Arwad*-Arados, que pudo ser el puerto de salida al Mediterráneo de las tradiciones iconográficas y arquitectónicas características de Pozo Moro (Almagro-Gorbea 2023b).

14A.7. El disco solar alado

El elemento probablemente de mayor significado en la rica y compleja iconografía de la Diosa de Pozo Moro debía ser su cuerpo en forma de disco solar alado, esencial para su interpretación, aunque sea un motivo que pasa desapercibido al no haberse conservado esa parte de la imagen (fig. 14A.1A).

La Diosa de Pozo Moro, a juzgar por su peinado hathórico y sus paralelos iconográficos, era una divinidad hathórica alada asociada al disco solar, iconografía bien conocida en Hispania que sigue modelos de la eboraria nordsiria (fig. 14A.21), bien documentados en Nimrud (Mallowan y Herrmann 1974, 16 s., lám. 48-51; Herrmann *et al*. 2004, lám. 47-55). El peine ebúrneo de Medellín M2 (fig. 14A.22), fechado *c*. 650-625 a. C. (Almagro-Gorbea 2008b, 418 s., fig. 540), es el precedente de la divinidad de Pozo Moro, pero aún más próxima es la representación del mosaico ibérico de la necrópolis de Cerro Gil (fig. 14A.23), en Iniesta, del siglo V a. C. (Valero 2005, fig. 3), posterior en dos generaciones al monumento de Pozo Moro. Estos paralelos confirman que la Diosa de Pozo Moro tendría una cabeza hathórica, el cuerpo sustituido por un disco solar formado por dos círculos concéntricos y los brazos extendidos sobre sus dos grandes alas sosteniendo en las manos sendas grandes flores de loto curvadas hacia su cabeza. A estos paralelos se suma una placa de Gor, Granada (García Alfonso 1999, fig. 2) con las alas más simples y de estructura distinta, pues carece de cabeza hathórica y de brazos con flores de lotos, sustituidas por capullos que aparecen en el campo, por lo que mantiene la iconografía orientalizante y documenta la evolución del motivo del disco solar alado de origen nordsirio, pero ya muy estilizado y con influjo fenicio, como evidencia otra placa ebúrnea de Málaga (Gran-Aymerich 1990; *id*. 1991, fig. 52, lám. 4). Igualmente, la placa ebúrnea de Medellín M13C ofrece una alas flanqueadas por *uraei* que responder a este motivo egiptizante (Almagro-Gorbea 2008b, 462, fig. 561). Representaciones del disco solar también aparecen en escarabeos fenicios (Boardman 1984, n.º 1-4, 23, 225, 231; Fernández Gómez y Padró 1982, 39, etc.), en los que se diferencia una tradición iconográfica fenicia de la siria de la que proceden el peine de Medellín y la Diosa de Pozo Moro, dato relevante para precisar el origen de los escultores que tallaron los relieves.

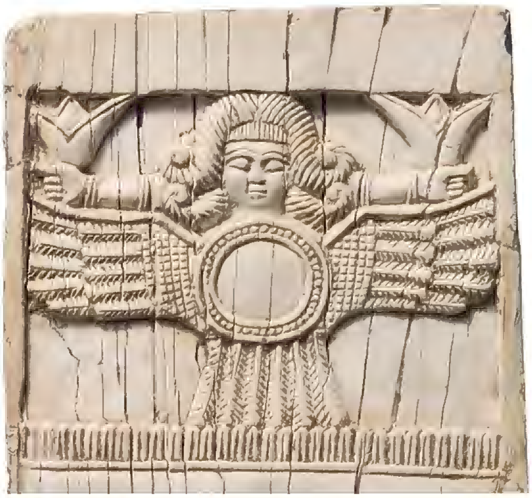


Figura 14A.21. Diosa solar alada con lotos en las manos de Nimrud (foto: Metropolitan Museum of Art).

También resultan próximos a la Diosa de Pozo Moro los bronces tartesios de El Berrueco (Blázquez 1975a, lám. 25B; Marín Ceballos 1978; Jiménez Ávila 2002, n.º 168-170; *id*. 2003, 240 s.; López Pardo 2006, 133 s.; Jiménez Ávila y Mederos 2020), con una cabeza hathórica sobre un disco solar radiado con dos pares de alas oblicuas, no

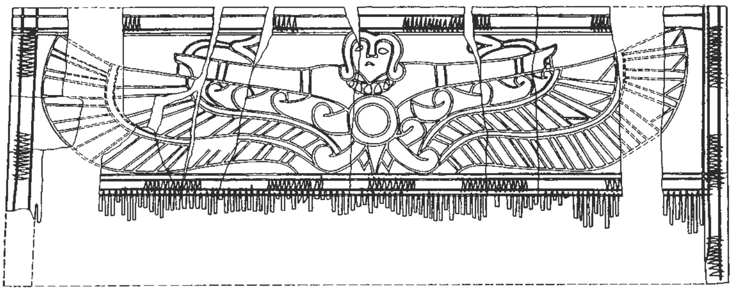


Figura 14A.22. Diosa solar alada con lotos en el peine de marfil de Medellín M2 (Almagro-Gorbea, ed. 2008, fig. 540).

seis como en Pozo Moro, y con un apéndice triangular en la parte inferior que estiliza las plumas entre ovas del peine metelinense, mientras que los brazos extendidos con flores de loto de la diosa se han convertido en unos apéndices laterales en forma de flor de lis (fig. 14A.24). Dentro de esta tradición iconográfica enraizada en Hispania se pueden incluir los bocados de caballo tipo «Bronce Carriazo» (Jiménez Ávila y Mederos 2020). Aunque carecen del disco solar y la flor de loto aparece en el pecho de la divinidad, la cara de la diosa ofrece rizos hathóricos y tiene los brazos extendidos, pero en vez de lotos sostiene en las manos sendos sistros y sus alas sustituidas por prótomos de aves acuáticas recuerdan las aves de la Diosa de Pozo Moro.

La concepción de la Diosa de Pozo Moro como disco solar alado permite comprender el origen, las características y las funciones de esa divinidad, cuya iconografía se asocia estrechamente al disco solar, que es su propio cuerpo. La inscripción del amuleto Arslan Tash-2 contiene la palabra *pt′* «el que vuela», que se ha relacionado con la expresión *whʿ[p]t ḥr,* «el dorado *ʿpt′*», que cita la estela del rey *Yeḥawmilk* de Biblos (*c.* 450 a. C.), hoy conservada en el Louvre (AO 22368), por lo que Donner y Röllig (1962, *KAI* 10) identificaron por razones fonéticas la palabra *pt′* con el disco solar alado egipcio, *ʿ3py*, dada la similitud entre ambas palabras, pues, además, un disco alado corona la parte superior de la citada estela.

El motivo del disco solar alado es originario de Egipto, donde representaba al halcón de Horus, protector del faraón, y pasó al Levante en el siglo XVIII a. C. (Ornan 2005b; Pongratz-Leisten 2013), como símbolo del Sol y de la realeza (Teissier 1996, 95 s., 98, 155-157, n.º 184 s.). Así lo evidencian los sellos de los reinos semitas occidentales (Parayre 1990; Sarlo 2014), que en ocasiones lo asocian a una divinidad hathórica (Teissier 1996, n.º 88, 94 y 202), que puede estar desnuda (*id.*, n.º 243), tradición que llega a Pozo Moro. Este símbolo también aparece en Mesopotamia a fines del III milenio a. C., en el periodo de Ur III (Ornan 2005b, 217; Pongratz-Leisten 2013, 299), identificado con el poder del rey como símbolo de justicia, y, tras generalizarse en época paleobabilónica (Charpin 2013), pasó a la iconografía neoasiria (Frahm 2013; Ornan 2005b, 211 s.) y aqueménida (Cool Root 1979, 170 s.). Igualmente aparece en relieves y sellos hititas (Bittel 1976, fig. 189, 193, 249, 253, etc.), en cilindro-sellos sirio-palestinos (Frankfort 1939, 208-209; Keel y Uehlinger 1992, n.º 31, a-b) y en marfiles de Megiddo (Loud 1939, lám. 4, n.º 2; Decamps 1954, lám. 24, n.º 342, 348), lo que evidencia su amplia difusión desde el II milenio a. C. por las áreas mesopotamia, sirio-cananea y sirio-hitita (Ornan 2005b), donde perduró hasta el I milenio a. C. (Herrmann 2023).

La estructura de este elemento iconográfico permite diferenciar una tradición fenicia de otra sirio-hitita. El esquema fenicio, documentado en

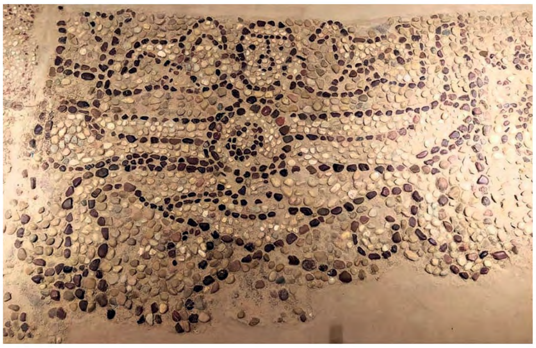


Figura 14A.23. Diosa solar alada con lotos y palomas de Cerro Gil, Iniesta, Cuenca (foto: Diki Vader).

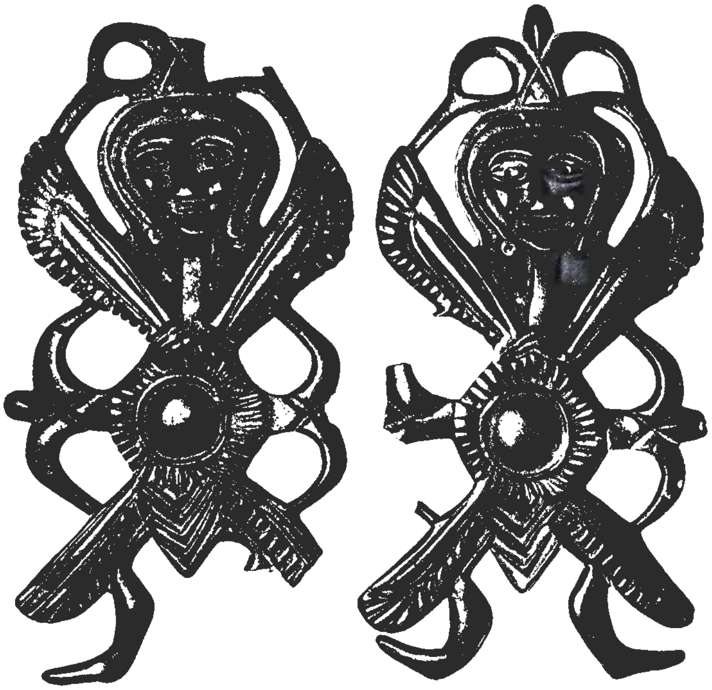


Figura 14A.24. Diosas-Sol aladas de El Berrueco, Ávila, con apéndices laterales en forma de flor de lis (foto: Domínguez).

escarabeos (Parayre 1990) y en marfiles (Winter 1976b, 4), era más próximo a los modelos egipcios, pues ofrece un tratamiento más plástico, se suele asociar a *urei* y carece de volutas en la parte inferior (Wagner 1980, lám. 4,1, 5,1, 10,2, etc.; Parayre 1990, 272 s.). Este esquema fenicio aparece en cuencos fenicios de Chipre (Markoe 1985, Cy2; Hermary 2000, n.º 969) y, en Occidente, en los cuencos de bronce de Preneste (Markoe 1985, E2), en marfiles de Cartago (Gran-Aymerich 1991, fig. 97) y en algún escarabeo púnico de Ibiza (Fernández Gómez y Padró 1982, 39, etc.). Las representaciones sirias de esta divinidad solar de Arslan Tash (Thureau-Dangin *et al*. 1931, lám. 46, n.º 104), de Nimrud (Barnett 1957, lám. 15, J3) y otras similares (Orchard 1967, n.º 135-140), como las de Hama (Riis y Buhl 1990, fig. 113, n.º 948), carecen de *urei* (fig. 14A.25) y son de estilo más seco, en especial en el Norte de Siria. Esta tradición siria también llegó hasta Occidente, como lo testimonia el citado peine de Medellín M2, *c*. 650-625 a. C. El mismo esquema con volutas que salen bajo el disco alado ofrece el mosaico ibérico de Cerro Gil en el siglo v a. C., mientras en la Diosa de Pozo Moro, hacia el 500 a. C., las volutas han sido sustituidas por el *diphros* sobre el que se sienta la divinidad.

El disco alado de tipo sirio era un símbolo apotropaico que aparece generalmente sobre una figura como talismán protector. Se caracteriza por sendas volutas con plumas en su parte inferior (Mallowan y Herrmann 1974, 16 s., fig. 4, n.º 1-2, 8-9, 11-12, 97-102) y las alas tienen una doble línea de plumas con una curva externa que acaba en un marcado ángulo (Winter 1976b, 5). Las volutas inferiores son una tradición hitita del Bronce Final, documentada en sellos reales y relieves a partir del siglo xiv a. C. (Akurgal 1976, lám. 45, 78-79, 84-85; Broker-Klähn y Broker 1975, fig. 20 s.; Bittel 1976, fig. 189, 193, 249, 253; Hethiter-Reich 2002, 92-93, n.º 7-12). Su uso prosigue en ortostatos neohititas de Malatya, Arslan Tash, Carquemis, Zincirli, Sakçagözü, Körkün, etc., datados a partir del siglo x a. C. (Orthmann 1971, lám. 5c, 38f, 40 a, 42f, 50c, 51c, 53c y e; Akurgal 1976, lám. 139; etc.). También aparece este símbolo en la iconografía siria en las estelas del dios *Hadad* de Til Barsip (Thureau-Dangin y Dunand 1936, lám. 1; Bunnens 2006, 36 s.) e igualmente en sellos arameos y luvitas del Norte de Siria y en sellos de un taller nordsirio con influjos fenicios situado entre el Eúfrates y el Habur, no lejos de Tell Halaf (Parayre 1990, 284-285), pero este elemento iconográfico no aparece en la glíptica fenicia, lo que indica su origen arameo nordsirio.

El disco solar alado era un símbolo sagrado de realeza y de él deriva el disco alado con *Shamash* en su interior creado por la iconografía asiria en el siglo xi a. C. (Mallowan 1966, fig. 43, fig. 373; Calmeyer 1969, fig. 85; Orthmann 1975, 197-198; Parayre 1990, 285 s.), que se generalizó por

Oriente (Calmeyer 1969, 83) y perduró en época aqueménida (Moorey 1978; Koch 1992, fig. 99, 190, lám. 24, 31), pues simbolizaba la protección divina de la figura sacra del rey, con una función similar a la que ofrece la divinidad hathórica en Fenicia, Chipre, Italia e Hispania, pues el disco alado era un símbolo apotropaico. Además, las volutas bajo el disco solar se inspiran en los rizos hathóricos de las esfinges hititas (Winter 1976b, 5; Dessenne 1957, 116 s.; Akurgal y Hirmer 1962, lám. 66-69, 88a; Akurgal 1976, lám. 69, 88; Bittel 1976, fig. 209, 265-266; Hethiter-Reich 2002, 111, n.º 15 y 280-281), cuyo origen sirio-cananeo evidencian peinados semejantes de Ugarit (Ward 1969; Lagarce 1983, 549 s.), pues el disco representaba la cara de la divinidad solar cananea. Un texto de Ugarit que menciona a «la *Shepesh* de *Arinna»* (Dussaud 1949, 335) permite identificar a la divinidad asociada a estos discos alados como *Shepesh*, «Luz de los dioses» (Mallowan y Herrmann 1974, 17 s.; *vid. infra*).

El disco alado aparece a partir de la Edad del Bronce en el ámbito cananeo y desde los siglos IX-VIII a. C. perdura en el arte sirio-hitita, desde Ain Dara (Orthmann 1971, lám. 1b) a Tell Halaf (Moortgart 1955, lám. 110) y Carquemis (Woolley y Barnett 1952, lám. B40) y también se generalizó por Fenicia e Israel con significado celeste y apotropaico (Keel y Uehlinger 1992, 284 s., fig. 244 s.), expansión que llegó hasta Occidente. Una diosa nutricia con el disco solar sobre la cabeza, que se discute si es *Astart* o *Anat* (Ward 1969; Lagarce 1983, 549, n. 3), decora el lecho de Ras Shamra *c*. 1380 a. C. (Orthmann 1975, fig. 427).

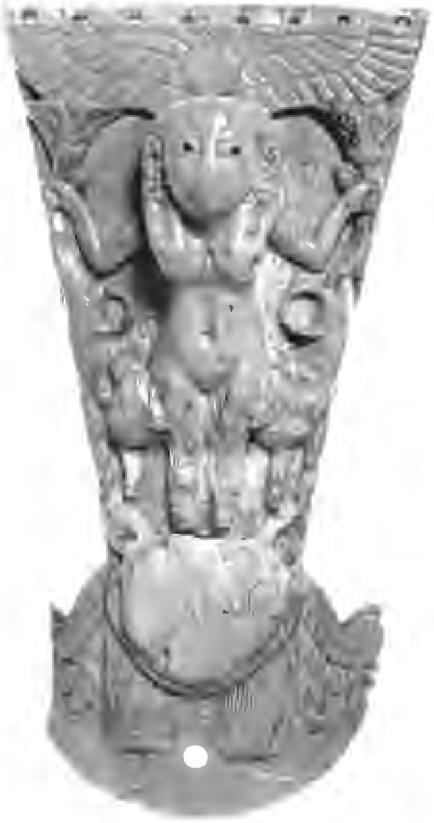


Figura 14A.25. Adorno ebúrneo de cabezada de Nimrud con diosa con flores de loto y leones bajo disco solar alado (Orchard 1967, lám. 31, n.º 147).

En el I milenio la diosa ante el Árbol de la Vida (Barnett 1957, n.º S47) o desnuda en posición frontal con peinado hathórico, en ocasiones alada, puede asociarse a un disco alado egiptizante situado sobre ella con un capullo de loto (fig. 14A.26A) o con sendos leones en sus manos a modo de *Potnia theron* (fig. 14A.26B), como en *pyxides* de estilo nordsirio de Nimrud (Barnett 1957, fig. 20, n.º S20, S26; Herrmann y Laidlaw 2009, 184 s., n.º 234, lám. 46-47 y J y 186 s., n.º 235, lám. 48-49), en adornos ebúrneos de cabezadas (fig. 14A.25), frecuentes en Nimrud (Barnett 1975, n.º S146; Orchard 1967, lám. 29-31) y en alguna placa de Gordion de taller nordsirio con el disco alado con volutas y plumas en su parte inferior (Young 1962, lám. 46), como las de un cuenco de bronce de Olimpia (Markoe 1985, G3). Esta divinidad aparece representada bajo el disco alado en la estela de Jabbain, por lo que se ha considerado la *Ba'alat* de Hama (Barnett 1957, fig. 14), ya que todas estas divinidades parecidas, relacionadas con la fecundidad, la vida y la resurrección y también con el caballo y la guerra, podían tener carácter local, lo que permite identificarlas con la diosa *Astart*, aunque dado su polimorfismo tendría distintas connotaciones en cada lugar y podría sincretizarse con otra divinidad, como *Shepesh*. También hay representaciones de estilo fenicio, como las de la tumba 79 de Salamina, fechada a fines del siglo VIII a. C. (Karageorghis 1969, n.º 155, fig. 23; *id*. 1974, lám. 89 y 272) y desde el II milenio a. C. se documentan en Ugarit figuras toscas de una diosa con lotos o con leones concebida como *Potnia theron* (Schaeffer 1949,

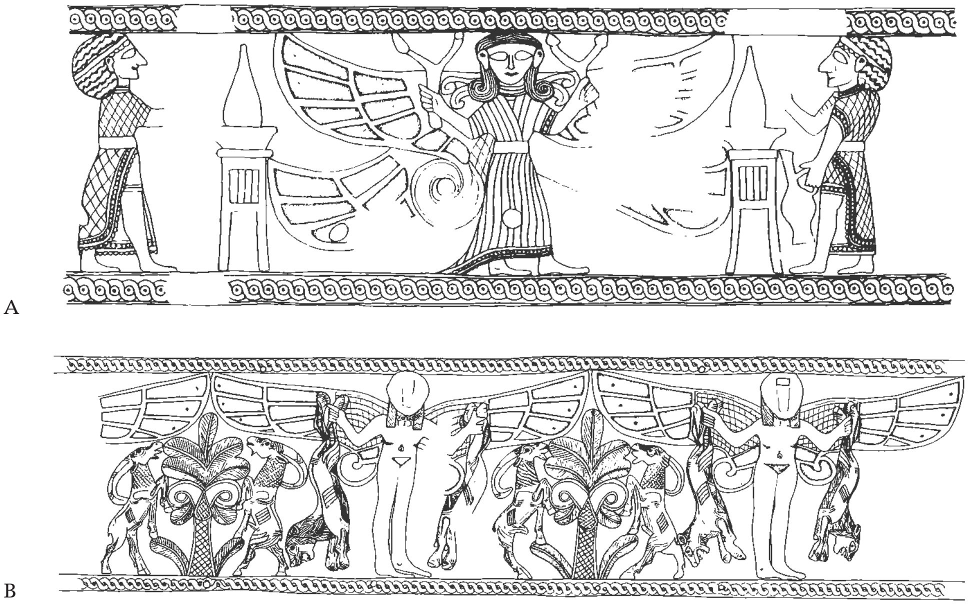


Figura 14A.26. *Pyxides* nordsirios con diosa alada con lotos en las manos y asociada a cabras y leones (Herrmann y Lindlau 2009, lám. 47-48).

fig. 10; Lagarce 1983, 554, lám. 99 y 101,2). Igualmente, las tridacnas de estilo sirio del siglo VII a. C. halladas en Sippar, Arad y Belén (Keel y Uehlinger 1992, 395 s.) ofrecen una divinidad de carácter solar, pues lleva el disco encima, que también sería divinidad de la vida y la resurrección, pues lleva lotos en las manos. Esta divinidad se ha relacionado con el dios *El*, pues aparece entre las alas de la divinidad protectora junto a un genio tetráptero con lotos en las manos situado bajo el disco alado, como en la citada tumba 79 de Salamina (Karageorghis 1969, fig. 24, 48).

Las flores de loto relacionan a la Diosa de Pozo Moro con la fecundidad y la resurrección, pero también eran un símbolo solar, como el disco alado (Keel y Uehlinger 1992, 225). El disco como símbolo del Dios-Sol pasó a ser un símbolo real de carácter apotropaico (Parayre 1990, 293 s.), pues el rey era el representante del Dios-Sol en el mundo hitita (Broker-Klähn y Broker 1975; Kyrieleis 1986, 44) y en el área fenicio-palestina (Keel y Uehlinger 1992), como evidencian escarabeos del Hierro IIB, *c*. 925-700 a. C. (Keel y Uehlinger 1992, 315) y sellos anfóricos del rey *Hiskijas* de Judá, del 725-697 a. C. (*iid*. 314, n.º 276 a-c; Mommsen *et al*. 1984).

Bonatz (2000) y en fecha más reciente Herrmann (2023) han analizado la iconografía del disco solar y su significado. En las estelas sirio-hititas de Zincirli con escena de banquete el disco solar y la flor de loto son símbolos de resurrección. Aunque proceden de tradiciones diferentes, ambos simbolizaban el poder divino de dar la vida tras la muerte, por lo que esta iconografía alude a la resurrección, tema muy apropiado en monumentos funerarios. El disco solar asociado a la flor de loto es un atributo de deidades solares femeninas documentadas en Ugarit y entre los hititas en el Bronce Final (Herrmann 2023). Entre estas divinidades pudiera incluirse la deidad solar fenicia de la Edad del Hierro denominada *šmš* (Kutter 2008, 214; Azize 2014, 154-155), que suele considerarse masculina entre los arameos, como el dios *Shamash* acadio (Kutter 2008; Niehr 2014a-b). La iconografía de una divinidad con un disco alado y rizos hathóricos con los brazos abiertos sosteniendo flores de loto que aparece en marfiles de Nimrud (fig. 14A.25) recuerda la diosa desnuda conocida como *Qudšu* (fig. 14A.14), documentada en Egipto y Levante a partir del siglo XIV y XIII a. C. (Cornelius 2004, 45-48, 94-99, 123-142, lám. 5.1-5.62; Budin 2015b; *vid. supra*), cuya iconografía procede de una diosa siro-anatolia del Bronce Medio representada desnuda en posición frontal con los brazos alzados, que, en ocasiones, sostienen sobre sus hombros sendas aves (Budin 2015a; *vid. supra*) y que también puede aparecer asociada a símbolos astrales, incluido el disco solar alado (Herrmann 2023, fig. 8a-b).

Los paralelos formales más próximos de la Diosa de Pozo Moro, al margen del peine tartesio de Medellín y del mosaico ibérico de Cerro Gil, son las placas ebúrneas de Nimrud con una divinidad solar (fig. 14A.21), que se ha interpretado como *Shepesh/Shapash*, la «Señora Sol» (Mallowan 1966, 496; Mallowan y Herrmann 1974, 16-18; Herrmann 2023; *vid. infra*), cuya etimología se relaciona con *Shamash*, su equivalente en Mesopotamia, donde era una divinidad solar masculina. Esta divinidad se documenta en Ebla desde el III milenio a. C. y aparece en textos de Ugarit del II milenio a. C. (Driver 1956; Wiggins 1996). Representada como un disco alado, era venerada por todos los pueblos semitas del Oriente Próximo, en especial por los arameos de Siria del I milenio a. C., como testimonia el estilo sirio-hitita de placas ebúrneas y escarabeos con el disco solar alado que representaban a esta divinidad, que se discute si debe identificarse con *Hathor-Astart* (Parayre 1990, 286, n. 43). Este disco alado se consideraba en marfiles y escarabeos un talismán mágico, *The Guardian Spirit of the King*, que también significaba la fuerza fecundante y el poder benéfico y protector del Sol (Winter 1976a, 47). Este significado pasó a la cabeza hathórica alada sin disco solar, que muestran los citados cuencos fenicio-chipriotas de Curion y de Preneste (Markoe 1985, Cy7 y E2; Neri 2000, fig. 5, lám. 4), donde la divinidad hathórica protege explícitamente el carro del rey cogiéndolo en sus brazos (fig. 14A.13). Por otra parte, el carácter exáptero de la Diosa de Pozo Moro y su asociación al disco solar también es propio de *Atirat*, la gran diosa uránica esposa del dios *El*, vinculada a Tiro y Sidón y equiparada en el I milenio a. C. a *Astart* como «Señora de Biblos» (López Pardo 2006, 123), divinidad que igualmente debió ser venerada en Amrit y entre los arameos de Siria, aunque entre estos es posible que se identificara como *Shepesh*. Su carácter uránico pasó a divinidades como *Asteria*, Afrodita Urania (Hdt. I,105), *Dea Caelestis*, etc., mientras que *Attar-Ashtar* era el Lucero del Alba, la estrella Venus (*vid. supra*, § 8.5), una divinidad masculina entre los arameos, sin olvidar que también los querubines de la Biblia tenían seis alas, aunque en disposición diferente (*Is*. 6,2), lo que da idea de la complejidad y equivocidad de estas representaciones iconográficas.

En el I milenio, *Astart* sustituyó y asumió las funciones de otras diosas cananeas, con las que, en ocasiones, había formado tríadas. Dussaud (1947, 201) ya señaló que «le panthéon phénicien compte bien trois déesses de caractère semblable, mais de personnalités distinctes, *Asherat, Anat y Astarté»*, diosas que en otros casos pueden ser *Qadesh-Astart-Anat*. Por ello, en ausencia de textos, es difícil precisar la equívoca iconografía de estas divinidades (Lagarce 1983, 550, n. 3), pues compartían funciones y características similares e intercambiables. *Anat* y *Astart*, consideradas ambas en Egipto hijas de *Ra*, protegían al rey y conducían el carro real y, aunque *Astart* estaba más vinculada al caballo, ambas tenían carácter guerrero y expulsaban al demonio que causaba la enfermedad (Leclant 1975a, 255 s.; *id*. 1975b, 500 s.; Lipinski 1992a; *id*. 1992b). Todas estas divinidades sufrieron un proceso de creciente sincretismo (López Pardo 2006, 122), en el que también se podría incluir a la diosa solar *Shepesh*, pues sus tradiciones míticas y sus funciones pasaron a la diosa *Astart* en el I milenio a. C. (Garbini 1993, 109 s.; Poveda 1999, 28), que se convirtió en la gran diosa de los semitas occidentales, equivalente a la *Ishtar* en el área semítica oriental de Mesopotamia (Hermann 1969; Keel y Uehlinger 1992; Bonnet 1994; *id*. 1996, 144 s.). Esta diosa, atestiguada desde el III milenio a. C. (*id*. 136 s.), en el mundo fenicio-cananeo del

II milenio a. C. se asociaba al caballo y a la guerra emparejada con *Baal* como diosa de la fecundidad (Bonnet 1996, 138 s.; Lagarce 1983, lám. C-CIII), pero al mismo tiempo se asimiló a las diosas egipcias *Hathor* e *Isis*, de las que suele adoptar su iconografía (Falsone 1986), por lo que el peinado hathórico podía caracterizar a diversas divinidades similares (Blázquez 1975a, 95).

Ishtar se asocia al Árbol de la Vida, en ocasiones erguida sobre un león (Collon 1987, n.º 773; Ziffer 2011, fig. 11), como ocurre con *Astart*, que además de asociarse al disco alado, estaba asociada al león como animal protector de la realeza (Kantor 1962, 109, fig. 13B; Winter 1976a, 44; Lagarce 1983, 557), como testimonia el monumento de Pozo Moro, mientras que *Hathor-Astart* se asocian al loto y a la palmeta como Árbol de la Vida (Smith 1928; Lagarce 1983, 556). La reiterada aparición de estos atributos en marfiles y bronces hispano-fenicios confirma la popularidad de esta polimorfa divinidad y de sus símbolos y funciones. Entre ellas destacaba la fecundidad y la resurrección, pero también la protección física y la salud del rey y, por extensión, la de su pueblo. En Hispania *Astart* se documenta a fines del siglo VIII a. C. en la figura entronizada de El Carambolo (Gamer-Wallert 1978, 90 s.; Marín Ceballos 1978; Blázquez 1983a, 37 s.; Lagarce 1983, 556 s., n. 30; Lipinski 1992b, 48; Bonnet 1996, 127 s., 161; Röllig 1969; Poveda 1999; Amadasi-Guzzo 2004; Navarro 2021), quizás de origen hurrita o arameo (Cross 1971; Bonnet 1996), y también se ha identificado con *Astart* la «Dama de Galera», de cronología parecida (Blázquez 1975a, 187 s., lám. 75; Almagro-Gorbea y Torres 2010, 187 s.), lo que evidencia la temprana asimilación de esta divinidad en Hispania (Marín Ceballos 1978; Blázquez 1983a, 37 s.).

Esta deidad fue venerada en Egipto al final de la Edad del Bronce como *Qadesh*, donde adoptó los rizos de *Hathor* y las flores de loto en las manos como símbolos de resurrección (Budin 2015b) y de su poder sanador (Cornelius 2004, 98) y como diosa celeste adoptó el motivo egipcio del disco solar alado, tal como se la representa en placas de bronce y de marfil de la Edad del Hierro del Norte de Siria (Herrmann 2023, *passim*), en ocasiones con motivos que aluden al Árbol de la Vida y a su carácter de «Señora de los animales». Esta iconografía se ha relacionado con la justicia impartida por la deidad-sol, la fertilidad y la sexualidad propias de *Ishtar*, a su vez asociada al dinasta gobernante (Teissier 1996). Algunos relieves neohititas, en especial de Zincirli, aluden a esta divinidad femenina, aunque las inscripciones no mencionan ninguna de las diosas veneradas, como *Kubaba*, *Astart/Ishtar* y posiblemente *Ḫebat* (Orthmann 1971, 276; Bonatz 2000a, 102; Younger 2020, 6; Herrmann 2023, 240), lo que dificulta su identificación iconográfica.

Los marfiles sirio-hititas del I milenio a. C. muestran figuras femeninas que sostienen un tallo con una flor de loto o flores de loto y palmetas en disposición arboriforme. Desde el siglo XIX esta iconografía se asocia al Árbol de la Vida, que en Oriente era un símbolo de fertilidad documentado desde la Edad del Bronce (Danthine 1937; Kepinski-Lecomte 1982; Keel 1992a; *id*. 1998; Pfälzner 2015, 194-200; Balogh 2020), difundido desde Egipto a Mesopotamia, por lo que el Árbol de la Vida, lo mismo que el disco alado y la flor de loto, aparecen frecuentemente asociados a la divinidad femenina (Herrmann 2023, 239). Esta elaborada iconografía simbólica, basada en la diosa desnuda asociada el Árbol de la Vida y al disco del Sol, era la diosa de la lluvia, de la fertilidad de plantas y animales y de la sexualidad y en consecuencia también de la renovación de la vida y de la resurrección, pero igualmente tenía connotaciones políticas por ser la divinidad protectora del dinasta gobernante, con el que podía en ocasiones unirse en una hierogamia ritual, como la del rey de Tiro (Delcor 1974; Jones, ed. 2005, 5846) o la de Servio Tulio con la diosa *Astart* identificada en Roma con la diosa *Fortuna*. A este rito también parecen aludir las láminas áureas de Pyrgi (Colonna 1985), que, como la escena de hierogamia representada en el friso de Pozo Moro (*vid. infra,* § 14D), evidencian la difusión de estas creencias por todo el Mediterráneo.

Este complejo cuadro religioso e ideológico indica las múltiples funciones que debía tener la Diosa de Pozo Moro, cuya iconografía asociaba el disco alado y las flores de loto. Esta divinidad en el mundo arameo, de donde procede el estilo de los relieves de Pozo Moro, se interpreta como la diosa *Špš, Shepesh* o *Shapash,* el «Sol» o la «Señora Sol», que ilumina las tinieblas de la noche y del Otro Mundo (Mallowan 1966, 496; Mallowan y Herrmann 1974, 16-18; Bonnet 1989; Herrmann 2023; etc.), divinidad equivalente a *Šmš* en Ugarit y a *Shamash* en Fenicia. Por su etimología esta divinidad se relaciona con *Shamash,* divinidad solar masculina desde época acadia del Sol y de la Justicia (Wyatt 2002, 361-362), atestiguada entre los amorreos como *Shamshu* (Buck 2020, 237 s.), el dios de la Justicia que entrega al rey *Hammurabi* el código de leyes en la conocida estela del Louvre. Sin embargo, algunos antropónimos acadios indican que también podía ser una divinidad femenina, equivalente a *Shapash* o *Shapshu,* pues *špš* significa «sol» en las lenguas semíticas noroccidentales, como resultado de una evolución *šmš* > **šmpš* > *špš* (Roberts 1972, 52 y 114; Bonnet 1989, 108).

La diosa *Shepesh,* que generalmente se representa alada, es de gran interés para interpretar la Diosa de Pozo Moro, pues era una deidad solar femenina que simbolizaba la luz del Sol contrapuesta a las tinieblas y a la oscuridad del Más Allá, donde domina la muerte. Esta diosa era el Sol del ocaso, de carácter psicopompo al viajar al Otro Mundo, al que conduce las almas de los muertos, pues, como Diosa-Sol, ilumina de día el mundo de los vivos y visita cada noche el Inframundo de los muertos, por lo que intermedia entre ambos mundos y, por consiguiente, entre los vivos y los muertos, además de guiar y acompañar al rey muerto y a los *rephaim* de los reyes ugaríticos hacia el Más Allá en su viaje al Otro Mundo. Por ello tenía el epíteto *šps pgr,* «Diosa del difunto» (*KTU* 1.102), pues participaba en el rito del *kispum-pgr* o banquete funerario real. Estas tradiciones míticas de carácter ctónico deben atribuirse igualmente a la Diosa de Pozo Moro.

Pero *Shepesh* también era el Sol del amanecer, asociado a la idea de resurrección en el Más Allá gracias al poder mágico que tenía el primer rayo solar, simbolizado en el *pyramidion* egipcio (Rammant-Peeters 1983). Esta creencia pasó al mundo fenicio y púnico (López Pardo 2006, 207 s.; *vid. supra* § 12.3), por lo que los monumentos funerarios fenicio-púnicos solían tener cubierta piramidal (Wagner 1980, 90 s., 169 s., lám. 28,3 y 32; Ussishkin 1993, fig. 108), como la que pudo tener el monumento de Pozo Moro. Además, *Shepesh* mantuvo la antigua tradición acadia de ser también Diosa de la Justicia por su ubicuidad y omnisciencia, pues el Sol está en todas partes y ve todo lo que ocurre en el mundo en cada momento y su brillo penetra todos los secretos del presente y del futuro, que puede transmitir por medio de oráculos.

Esta diosa *Shepesh* se documenta en Ebla desde el III milenio a. C. y en textos de Ugarit del II milenio a. C. (Driver 1956; Wiggins 1996). En el panteón ugarítico tiene un importante papel en su literatura mítica como hija del dios supremo *El* (*KTU* 1.118 y 1.148). Los textos ugaríticos y algunas cartas de El Amarna (Moran 1987, EA 252, 321 s.) atestiguan que era una deidad solar femenina cuyos epítetos indican sus funciones (Wiggins 1996; Rahmouni 2007): *nrt ỉlm špš*, «*Shapshu*, Luminaria de los dioses», *rbt špš, «*Gran Señora *Shapshu*» y *špš ʿlm*, «Eterna *Shapshu*». *Shapshu* recibía ofrendas en la ceremonia ugarítica de entronización del rey (*KTU* 1.16; Schmidt 1996, 52, 106-108) y hace de árbitro en la lucha de *Baal* y *Mot* (*KTU* 1.2 iii; *KTU* 1.4 viii 21-27; *KTU* 1.6, iii; Del Olmo 2014, 188 s.). Era la intermediaria entre el mundo de los vivos y el de los muertos, pues, como Diosa-Sol, cada día viaja al Otro Mundo, donde es una luz brillante (*ʻišḫn*) que ilumina el Inframundo, por lo que ayudó a recuperar el cuerpo de *Baal* (Smith 2003, 127). El himno a *Shapshu* (*KTU* 1.6 iv 45-54) narra cómo ilumina de día el mundo de los vivos y de noche el Inframundo de los muertos, por lo que los dioses y los *rephaim* o ancestros regios quedan alternativamente «bajo» *Shapshu* (Wiggins 1996). En consecuencia, tenía connotaciones ctónicas y psicopompas por su estrecha relación con el mundo de los muertos, que visita cada noche (Bonnet 1989, 107), guiaba al muerto hacia el Más Allá (López Pardo 2006, 208 s.) y su epíteto *šps pgr,* «Diosa del difunto» (*KTU* 1.102; Del Olmo 1992, 46; *id*. 1999, 347; López Pardo 2006, 166), alude a que participa en el rito del *kispum-pgr* o banquete funerario real (Tsukimoto 1985), pues acompañaba en su viaje al Otro Mundo a los *rephaim* de los reyes ugaríticos (*KTU* 1.106), como describen los versos: «¡Tú comes el pan del dominio de los muertos, tú bebes el vino de las tinieblas, *špš*! ¡Los *rp'im* están bajo tu dependencia, *špš*!» (Caquot 1959, 97).

Shepesh, la «Diosa-Sol», fue venerada por todos los pueblos semitas del Oriente Próximo, en especial por los arameos de Siria del I milenio a. C., que la consideraban una diosa protectora (Lipinski 1991). Aparece en las listas de los dioses principales y diversas inscripciones constatan su culto (Martínez Borobio 2001, 41), como la estela del siglo VIII a. C. del rey *Azitiwada* de Karatepe, que la designa como su divinidad protectora, junto a *Baal* y *El*. En estelas, placas ebúrneas y escarabeos se la representa como un disco solar alado, aunque se discute su posible identificación con *Hathor-Astart* o con alguna otra divinidad (Parayre 1990, 286, n. 43; *vid. supra*). En consecuencia, *Shepesh* simbolizaba la luz y la vida contrapuesta a las tinieblas y a la oscuridad, al dominio de la muerte y del Más Allá, y era la omnipresente y omnisciente Diosa de la Justicia, pues el Sol está en todas partes y siempre vigila lo que ocurre en el mundo, ya que su brillo lo penetra todo, por lo que conoce todos los secretos, que puede transmitir por medio de oráculos (Bonnet 1989, 107).

Esta divinidad en Fenicia se denominaba *šmš*, no *špš*. Generalmente es una divinidad femenina, como muestra el citado cuenco fenicio de la tumba Bernardini de Preneste (Markoe 1985, Cy7 y E2; Neri 2000, fig. 5, lám. 4), aunque en gran parte de Siria perduró hasta época romana la tradición de considerar al Sol una deidad masculina, como en Baalbek (Martínez Borobio 2001, 41 s.; *Azize 2014, 193)*. Las inscripciones funerarias del rey de Biblos *Shipitbaal* (*c*. 750-738 a. C.) y de *Eshmunazar II* de Sidón (c. 539-525 a. C.) consideran al Sol símbolo de eternidad e intermediario entre los vivos y los muertos (Dunand 1945, 146-151; Azize 2014, 161 s.) y la inscripción fenicia de Pyrgi (*KAI* 277) hace referencia al mes denominado *zbḥ šmš* «sacrificio del Sol-*Šmš*», lo que demuestra que hacia el 500 a. C., en la época en que se construyó el monumento de Pozo Moro, *Shamash* era conocida en el mundo fenicio del Mediterráneo Occidental.

14A.8. Identificación de la Diosa de Pozo Moro

La Diosa de Pozo Moro es un elemento clave para interpretar el monumento, pero no es fácil sintetizar la complejidad de esta figura mítica y de su poliédrica iconografía. Esta divinidad, que es la misma que ofrece el peine Medellín M2 y el mosaico de Cerro Gil, debe interpretarse con gran probabilidad como la diosa *Shepesh* del imaginario de quienes concibieron y realizaron el friso de Pozo Moro, probablemente arameos originarios del área sirio-hitita. Era la Diosa-Sol, de la vida y de la resurrección, que como Diosa de la Justicia sustentaba el poder real, por lo que aparece entre dos Árboles de la Vida sobre los leones que protegían el monumento. Su cuerpo, el disco alado del Sol, la identifica con *Shepesh*, sin excluir su posible asimilación a *Astart,* la gran divinidad del mundo semita occidental. Esta diosa sería la divinidad protectora del dinasta, de su familia, de su territorio y de sus gentes. Además, al testimoniar el origen divino de la realeza, constituía el elemento esencial de la narración mitológica plasmada en los relieves de la hilada 6, que explicaban el significado sobrenatural del monumento turriforme como *Domus Aeterna* del *nefesh* del dinasta difunto, lo que explicitaba el evidente significado político del monumento (*vid. infra*, § 14E y 18).

La iconografía de la Diosa de Pozo Moro permite aproximarse a su complejo significado mítico, originario del rico imaginario oriental, esencial para interpretar el monumento. Sin embargo, la interpretación de una iconografía tan compleja en ausencia de textos resulta siempre hipotética y exige prudencia (Sznycer 1981a; Bonnet 1996, 150 s.; Oggiano 2021), ya que en el mundo semita ninguna divinidad tenía una imagen canónica fija (Bisi 1986), por lo que no se puede atribuir con seguridad una imagen concreta a una determinada divinidad (Keel 1980). A pesar de esta dificultad, las imágenes permiten identificar las funciones de las divinidades aunque se desconozca su nombre (Keel y Uehlinger 1992, 454-455) y, en ocasiones, revelan el culto y las creencias mejor que los textos, como ocurre con la Diosa de Pozo Moro.

La Diosa de Pozo Moro era una divinidad «polivalente», con numerosas funciones y características que sintetiza la compleja iconografía del friso occidental del monumento, el de mayor importancia por su significado. La Diosa de Pozo Moro ocupa una situación central en el monumento y en el friso, pues se concibió y dispuso para ser vista sobre los leones al entrar en el *témenos* sagrado sobre el que se alzaba el monumento, cuya orientación al Occidente, hacia el ocaso y quizás hacia la estrella de Venus (*vid. supra*, § 8.5), explicitaba el significado mítico del monumento. Interpretar una imagen tan compleja exige prudencia, pero los elementos simbólicos de su compleja iconografía sintetizan diversas tradiciones míticas que precisan su significado y el origen de ese rico imaginario, lo que suple la falta de textos. La iconografía de la Diosa de Pozo Moro recoge mitos de la Gran Diosa Madre difundidos de Oriente a Occidente, narrados en el friso del monumento para mostrar las características y funciones de la divinidad. Esta se muestra sobre los leones que sostienen el monumento como una diosa desnuda de cabeza hathórica con las piernas abiertas y con los brazos extendidos con lotos en las manos, pero su cuerpo es el disco del Sol, símbolo e imagen de la propia divinidad, como confirman sus paralelos sirio-hititas, de donde procede este modelo iconográfico, que también llegó a Hispania, mientras que las alas extendidas explicitan su carácter uránico y su función apotropaica y de protección del monumento.

La escena narrada ofrece otros interesantes elementos iconográficos asociados a la divinidad. Está sentada en un *diphros*, a modo de trono, entre dos grandes flores de loto a modo de sendos pilares cósmicos o Árboles de la Vida, lo que permite identificarla con la Diosa Madre de ancestrales raíces prehistóricas (Almagro-Gorbea, Ocharan e Iborra 2022). Estos pilares aparecen a su vez dispuestos entre dos monstruos serpentiformes situados en los extremos como genios protectores de la Diosa y de la entrada al Otro Mundo. Este conjunto de elementos iconográficos describía de forma simbólica la polivalente funcionalidad y el complejo simbolismo de esta divinidad de la sexualidad y la fertilidad de personas, plantas y animales y de la renovación de la vida y de la resurrección, con connotaciones políticas como garante de la Justicia y como protectora del dinasta gobernante, al que se unía en una hierogamia ritual, lo que sintetizaba muchos mitos de Oriente integrados en el imaginario que narra el friso del monumento.

La Diosa de Pozo Moro aparece como una Gran Diosa en su *epipháneia,* alzada sobre los leones que sustentaban las esquinas del monumento, con sus brazos y alas extendidas para proteger mágicamente el *nefesh* del dinasta difunto, postura procedente del Texto de los Sarcófagos que tiene su precedente en las diosas egipcias que protegía el sarcófago del faraón, sustituido en Pozo Moro por el monumento turriforme, carácter protector similar al de la diosa que protege el carro real con sus brazos en los cuencos de Curion y de Preneste.

La disposición sobre leones de la diosa tenía el profundo significado de indicar que era la Gran Diosa Madre, Reina y Señora de la Tierra, como resalta el *diphros* o trono en el que se sienta, símbolo de divinidad y de realeza. Al mismo tiempo, esta disposición sobre leones indica su carácter de *Potnia theron* o Señora de la Naturaleza. Esta imagen de la diosa sobre un león, característica de *Inanna-Ishtar*, se generalizó por todo el Oriente, donde el león, además de símbolo de la Diosa, era un símbolo del Sol de carácter apotropaico mágico, como muestran los adornos de cabezadas sirios, en los que la divinidad aparece desnuda bajo un disco solar alado con sendos lotos o leones en las manos. Esta iconografía se relaciona con la fecundidad y con el caballo y la guerra, por lo que también tendría carácter de diosa guerrera, identificada con la estrella Venus, por la mañana armada como «Diosa de las Batallas», como *Anat*, y por la noche representada desnuda como diosa de la sexualidad y la fecundidad, como *Astart*.

La Diosa de Pozo Moro se muestra desnuda y de frente, una imagen muy popular en Oriente, donde en ocasiones aparece alada y con el peinado con rizos laterales de la diosa *Hathor*, imagen conocida como «tipo *Qudšu*». Además, aparece con las piernas abiertas en una explícita postura erótica «tipo Baubo», que evidencia su carácter de hieródula como la diosa *Inanna-Ishtar* (Winter 1977; Keel 1992, fig. 127-131). Así lo confirman las dos aves situadas en los extremos de sus alas, inspiradas en las palomas asociadas en Siria a esta divinidad desnuda desde la Edad del Bronce para resaltar su carácter erótico. Este esquema iconográfico, que sigue la Diosa de Pozo Moro, asociada al león y a la paloma (Dever 2005), la identifican con la diosa semítica occidental, celeste y reina del territorio, dadora de la vida y asociada a la fecundidad y a la guerra, en ocasiones denominada *qdš-´šrt-´nt* (*Qudšu-´Aštart-´Anat*), aunque *qdš* parece ser un epíteto divino que significa «Sagrada» alusivo a su carácter sexual, que la relaciona con la diosa *´Ašerah* de Canaán y del Antiguo Testamento y con ʿ*Atirat* en Ugarit, diosa identificada con *Anat*, *Hathor* o *Shepesh,* aunque en Hispania generalmente se suele asociar a *Astart*.

Muy importante es el simbolismo de la flor de loto que la Diosa de Pozo Moro lleva en cada mano, similar al de las dos grandes flores de loto que flanquean a la divinidad como sendos Árboles de la Vida, pues resaltan su carácter de diosa solar y de la resurrección. El loto es una planta que se cierra por la noche y se abre al salir el sol, por lo que era un símbolo del Sol, que muere por la noche y renace al amanecer. En consecuencia, la flor de loto era un símbolo de fertilidad y, sobre todo, de renacimiento tras la muerte, asociado al culto al Sol, por lo que los lotos que empuña la Diosa simbolizaban su poder de dar la vida y la resurrección, ideas muy adecuadas en un monumento funerario, ya que la Diosa podía devolver la vida, como narra el mito de *Tammuz-Adonis*. A la flor de loto se asocian otros elementos simbólicos, como el peinado de *Hathor* que pasó a la diosa *Qudšu*, divinidad representada desnuda con los brazos abiertos con flores de loto en las manos sobre un disco alado, documentada en Egipto y Levante desde la Edad del Bronce, que se suele identificar como *Astart*. El mismo significado tendrían las dos grandes flores de loto que flaquean a la Diosa de Pozo Moro a modo de pilares cósmicos y de Árboles de la Vida, símbolo de fertilidad desde Egipto a Mesopotamia, cuya disposición a ambos lados de la Diosa es idéntico a la escena de coronación por la diosa *Inanna-Ishtar* del rey *Zimri-Lim* (1782-1759 a. C.) en el Palacio de Mari para resaltar el poder real. Esos pilares-árbol indicaban la entrada a la morada divina, como las columnas *Jaquim* y *Boaz* del Templo de Jerusalén (1 *Re* 7,21; 2 *Cr* 3,17) y las dobles columnas de los templos fenicios. La Diosa de Pozo Moro sintetiza complejas corrientes iconográficas y míticas, pues *Ishtar*, erguida sobre un león, se asocia al Árbol de la Vida, iconografía que hereda *Astart* en ocasiones asociada al disco alado y al león como animal protector de la realeza, mientras que *Hathor-Astart* se asocia al loto y al Árbol de la Vida.

Entre todos los elementos simbólicos que ofrece la Diosa de Pozo Moro destaca el disco solar alado, esencial para su interpretación. Este motivo, a menudo asociado a una divinidad hathórica desnuda con numerosos paralelos en marfiles, estelas, tridracnas, cuencos de bronce y escarabeos de la Edad del Hierro del área sirio-fenicia, se relaciona estrechamente con la divinidad solar *Shepesh*, «la Señora Sol», venerada por todos los pueblos semitas de Oriente, en especial en los reinos sirio-arameos del I milenio a. C., donde aparece representada como diosa protectora. La iconografía permite conocer el origen, características y funciones de esa divinidad asociada al disco del Sol, que es su propio cuerpo y cuyas seis alas resaltan su carácter uránico, celeste y astral, como hija del Dios del Cielo, carácter solar que confirmaban las flores de loto, que la relacionan al mismo tiempo con la fecundidad y la resurrección. La diosa *Špš, Shepesh* o *Shapash,* relacionada con *Shamash*, dios acadio del Sol y de la Justicia, simboliza la luz del Sol contrapuesta a las tinieblas de la muerte en el Más Allá, además de ser la Diosa de la Justicia, pues el Sol lo ve todo y penetra todos los secretos, presentes y futuros. El disco solar era símbolo del Sol y de la realeza en Egipto y en todo el Oriente y asociado a la flor de loto pasó a ser atributo de la Diosa Madre como evidencian las estelas sirio-hititas, donde simboliza la resurrección y el poder divino de dar la vida, una iconografía propia de monumentos funerarios. Sin embargo, también tenía función protectora como talismán mágico en marfiles y escarabeos del área sirio-fenicia y, como *The Guardian Spirit of the King,* protegía al rey como representante del Dios-Sol, como la cabeza hathórica con alas que protege el carro del rey en los cuencos de Curion y de Preneste. Igualmente, *Shepesh* simbolizaba al Sol diurno y su poder benéfico y protector, que elimina las tinieblas y que todo lo ve, por lo que era Diosa de la Justicia, mientras que como Sol nocturno tenía carácter ctónico y psicopompo.

Esta iconografía de la Diosa de Pozo Moro como disco alado también precisa la procedencia de quienes idearon el monumento. El disco solar alado aparece representado sobre figuras como elemento protector en sellos y en ortostatos sirio-hititas, lo que indica que los constructores del monumento procederían de un taller sirio-arameo con influjos fenicios, situado entre el Éufrates y el Habur, pues ese detalle no aparece en sellos fenicios. En concreto, las alas de la Diosa de Pozo Moro se aproximan a las representadas en los ortostatos de Tell Halaf y, aunque también son cercanas a las de algunos marfiles fenicios, recuerdan más las de los talleres ebúrneos sirio-fenicios de tradición «Intermedia» o «Siria Meridional» y las alas grabadas en las tridacnas. Estos paralelos iconográficos y estilísticos son característicos de talleres sirio-fenicios o arameos sirio-hititas de Siria situados entre el río Habur y Cilicia oriental (fig. 13.12), marco geográfico que incluía la franja costera de Al-Mina a *Arwad*-Arados como posibles puertos de salida al Mediterráneo de las tradiciones iconográficas que caracterizan al monumento de Pozo Moro.

La larga tradición iconográfica del disco solar alado, identificable con la diosa *Shepesh,* explica el origen y las complejas características y funciones de la Diosa de Pozo Moro. El disco solar alado se documenta en Egipto y Levante a partir del siglo XIV a. C. asociado a la citada diosa desnuda en posición frontal con rizos hathóricos y con flores de loto en las manos, conocida como «tipo *Qudšu*», cuya iconografía deriva de una diosa sirio-anatolia del Bronce Medio representada desnuda de frente con los brazos alzados, en ocasiones asociada a símbolos astrales, a sendas aves o al símbolo solar alado, tradición que indica que la Diosa de Pozo Moro debe interpretarse como *Shepesh*, la «Diosa-Sol», que ilumina las tinieblas de la noche y del Otro Mundo.

Sin embargo, la Diosa de Pozo Moro sería una divinidad polimorfa con múltiples funciones relacionadas con su carácter solar: Diosa Madre asociada al Árbol de la Vida que domina a los leones que sostienen el monumento como Reina y Señora de la Naturaleza y del Territorio y de su población; divinidad protectora del *nefesh* del dinasta y de su descendencia, elemento esencial de la narración mitológica plasmada en el friso de relieves; diosa de la fecundidad, de la fertilidad y de la lluvia, pues en Oriente era consorte del Dios de la Tormenta; diosa celeste como Diosa-Sol y como tal, diosa de la Justicia sustentadora del poder real, y diosa de la resurrección y de la vida eterna por su carácter ctónico y psicopompo, como conductora del alma del muerto al Otro Mundo.

Más discutible es precisar qué nombre darían a la Diosa de Pozo Moro las gentes fenicias, –o más probablemente arameas–, que la concibieron y labraron. La iconografía de una diosa con alas extendidas y flores de loto en las manos era conocida en la Hispania fenicia, donde se suele asociar a *Astart*, diosa documentada desde fines del siglo VIII a. C. en la figura de El Carambolo. Sin embargo, la inscripción fenicia de Pyrgi (*KAI* 277) demuestra que también *Shamash* era conocida en el mundo fenicio occidental hacia el 500 a. C., época en que se construyó el monumento de Pozo Moro. Además, la iconografía de la Diosa de Pozo Moro se relaciona con la divinidad representada como un disco solar alado en marfiles y relieves sirio-arameos, área de donde procede el estilo de los relieves de Pozo Moro. Esta divinidad, que se suele identificar con *Shepesh*, es la que ofrece la iconografía más próxima a la Diosa de Pozo Moro, aunque en ocasiones se identifica con *Hathor-Astart* o con otras divinidades. Por otra parte, el carácter sincrético y las tradiciones iconográficas muestran relaciones con diversas divinidades orientales con las pudo haberse sincretizado, como *Anat*, *Hathor* o *Astart,* pues la iconografía característica de *Shepesh* como divinidad femenina solar alada sustituyó en el I milenio a otras diosas cananeas como *Qadesh, Asherat, Athirat* y *Anat*. Estos sincretismos hacen que, en ausencia de textos, sea difícil precisar con seguridad la equívoca iconografía de estas divinidades de funciones y características similares, que variaban según épocas y lugares y que, además, ofrecen un proceso de creciente sincretismo. En consecuencia, la Diosa de Pozo Moro, aunque muestra un carácter muy polivalente por sus diversas funciones y tradiciones míticas, parece proceder de la diosa *Shepesh* aramea, sin excluir que pudo haberse asimilado a *Astart,* la gran divinidad del mundo semita occidental en el I milenio a. C., lo que permitiría identificarla como *Shepesh-Astart*.

Esta perspectiva general permite conocer las complejas características y funciones de la Diosa de Pozo Moro desde los paralelos y modelos orientales. Sin embargo, también es necesario plantear cómo se interpretaría esta divinidad desde el imaginario y las creencias del mundo ibérico. En este aspecto hay que suponer que el imaginario ibérico asimilaría de forma paulatina los mitos y funciones de la Diosa de Pozo Moro, que, a su vez, debió sincretizarse y recoger y adaptarse a la creencia ancestral en una Diosa Madre de raíces neolíticas, documentada en la Península Ibérica por pareidolias rupestres orientadas hacia Venus, por ídolos oculados calcolíticos y por estelas femeninas de la Edad del Bronce (Almagro-Gorbea, Ocharan e Iborra 2022). Esta Diosa Madre de origen ancestral (Cauvin 1994) pasó a identificarse con la diosa *Astart* con la aculturación fenicia, pues aparece simbolizada por una lechuza, por una roseta o por una pentalfa en la necrópolis de Medellín (Almagro-Gorbea dir., 2008, 755 s. y 997, fig. 832, 835, 836, 848 y 849), contexto que refuerza su simbolismo psicopompo y astral y su concepción como «Diosa-Lechuza», diosa de la noche, de la muerte y del Otro Mundo (*id.*, 765 s.). Esta concepción pasó a la Diosa Madre ibérica denominada *Iunstir* (Iborra 2024), a la diosa *Ataecina* de los Célticos del Suroeste y a la diosa Proserpina en época romana (Almagro-Gorbea, Ocharan e Iborra 2022), hasta cristianizarse y perdurar en un interesante proceso de «larga duración».

14B. El friso septentrional: el «Dendróforo»

14B.1. Estructura general

En el lado norte del monumento apareció caído y roto un sillar cuyo fragmento mayor, PM 55, unía con otros fragmentos, PM55', PM56, PM60, PM61 y PM62, que han permitido reconstruir parte de la escena que decoraba el friso de relieves del lado septentrional de la hilada 6 (Almagro-Gorbea 1983a, fig. 25a). Estos fragmentos miden en total 80 cm de longitud y a ellos hay que sumar otro fragmento de la esquina oriental de este friso de *c*. 20,5 cm, dimensiones que hay que tener en cuenta al reconstruir e interpretar sus escenas, pues los restos conservados no llegan al 50% de la longitud que tendría el friso originariamente (fig. 14B.1).

Los restos conservados narran una escena de un episodio mítico de tema épico (Almagro-Gorbea 1978b, lám. 5,3; *id*. 1983a, lám. 25a; López Pardo 2006, fig. 28), aunque queda incompleta a causa de la fragmentación del único sillar conservado (fig. 14B.2A). Otro pequeño fragmento del ángulo NE del friso, PM48 (Almagro-Gorbea 1983a, fig. 24c), que apareció entre los restos del derrumbe del lado oriental (fig. 14B.2B), debía estar labrada en otro sillar y, aunque no es seguro que este fragmento PM48 corresponda al extremo final de esa escena, es la hipótesis más probable, pues parece representar la parte posterior de un monstruo cuya cabeza pudiera ser la que aparece a la izquierda del fragmento PM55, sin excluir que pertenezca a una figura e incluso a una escena diferente.

La escena mejor conservada está fragmentada y queda incompleta por su lado izquierdo, el oriental, mientras que la parte occidental proseguiría en otro sillar que no se ha conservado, que formaría el ángulo NW y cuya anchura no debía superar los 60 cm, pues haría de tizón en la hilada 6.

Esta escena ofrece un personaje, de carácter heroico o divino a juzgar por su tamaño, del que se conservan la cabeza y las piernas. Tiene la nariz picuda, un ojo amigdaloide y lleva un casco semicircular con un corte en ángulo recto que deja visible la cara. Debía vestir un *chitón* corto que dejaba ver las piernas, cuyas pantorrillas están cubiertas por una especie de polainas o cnémides, de cortes cóncavos justo sobre los pies acabados en punta hacia arriba.

Detrás de la cabeza o del casco de este personaje, probablemente para representar que lo llevaba a hombros, sale un elemento arboriforme, por lo que se le ha denominado «Dendróforo».

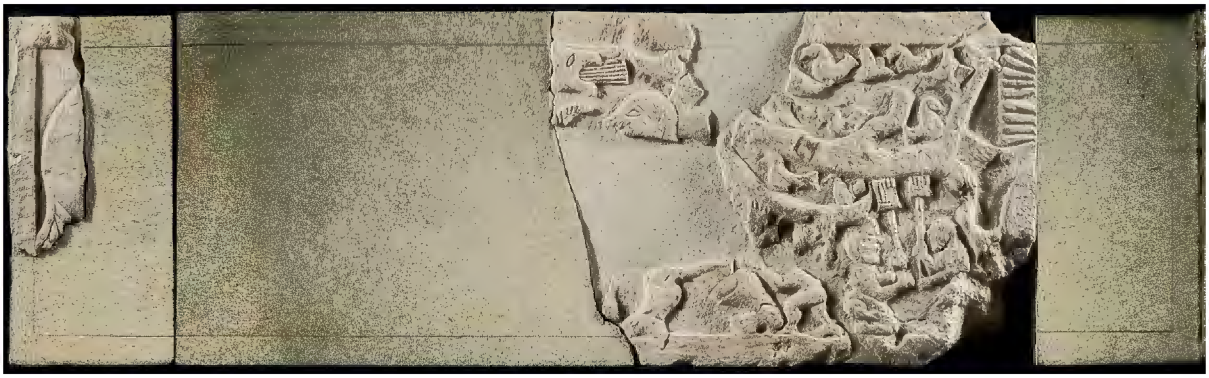


Figura 14B.1. Friso septentrional del monumento de Pozo Moro con la escena del «Dendróforo» (Almagro-Gorbea 1983a, fig. 25a).

Las ramas de este árbol se bifurcan sucesivamente y sus extremos acaban en capullos de loto muy estilizados, formados por un simple triángulo con dos apéndices o pétalos laterales. Sobre las ramas se posan ocho pájaros, que cubren todo el espacio con sentido de *horror vacui*. En la parte inferior de la escena aparecen tres pequeños personajes de nariz picuda y pies apuntados hacia arriba, todas ellas de aspecto humano en contraste con los seres híbridos del lado oriental del friso (*vid. infra,* § 14C). Todos ellos están situados sobre el suelo con una actitud semejante con una forca de largo mango acabada en cinco pinchos paralelos. El primero avanza algo encogido detrás de la pierna derecha, la posterior, del protagonista de la escena, que le triplica en tamaño. Los otros dos pequeños personajes parecen arrodillados y sostienen con las dos manos sendas forcas, cuyas puntas introducen igualmente en las ramificaciones que salen del árbol que lleva el personaje principal.

El carácter heroico, suprahumano, del personaje principal lo evidencia su tamaño, pues ocupa toda la altura del friso y triplica el de las figuras más pequeñas situadas detrás de él. Este personaje avanza con largos y decididos pasos hacia la izquierda, es decir, hacia el este, y parece enfrentarse o huir de varias fieras monstruosas, cuyas cabezas rugientes y amenazantes se conservan a ambos lados del sillar, aunque la escena queda incompleta como se ha señalado. En la parte superior oriental conservada del sillar, delante de la cabeza del héroe y frente a él, aparece un monstruo con cabeza de león, más que de lobo, pues el sillar está roto, con una oreja triangular hacia atrás y un ojo amigdaloide perpendicular a la frente, que por sus fauces abiertas lanza contra el personaje fuego o rugidos representados por seis estrías paralelas. Bajo la cabeza rugiente se aprecian un elemento, incompleto por la rotura del sillar, con cortas estrías transversales paralelas, que pudiera ser el ala de algún ave o de un monstruo, sin excluir que pudiera ser un arco o algún otro elemento que portara el personaje protagonista de la escena, que Olmos

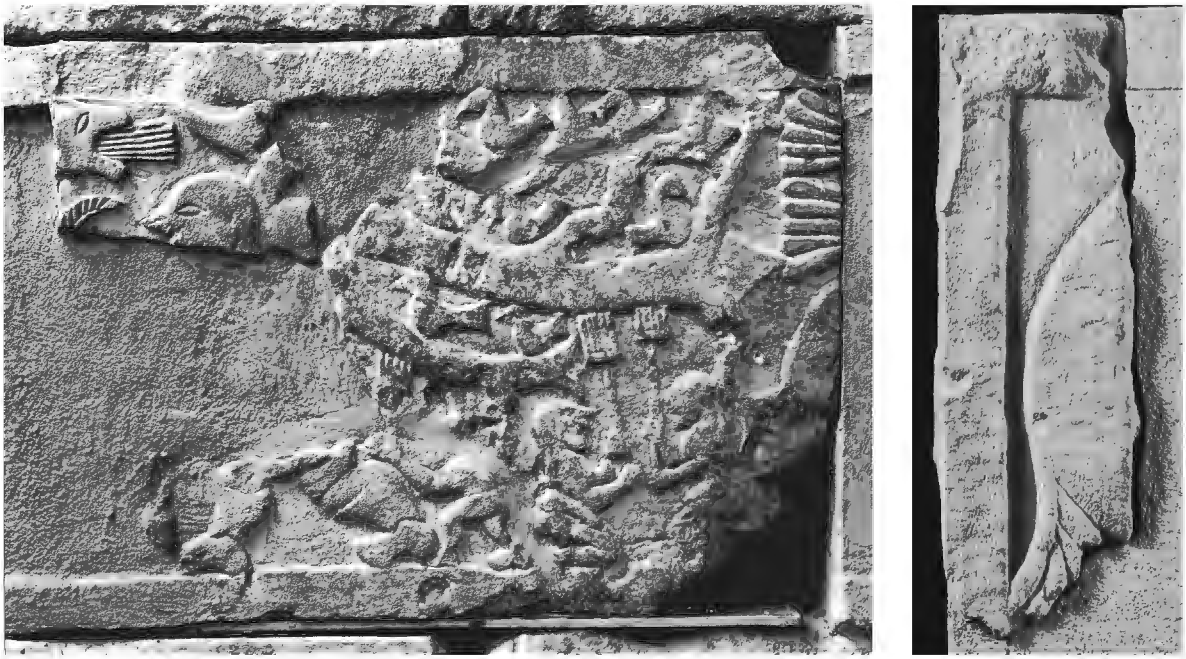

A B

Figura 14B.2. A, Fragmentos del friso septentrional con la escena del «Dendróforo» (Almagro-Gorbea, 1983, fig. 25a). B, Fragmento del ángulo NE del friso septentrional (foto: CER.es).

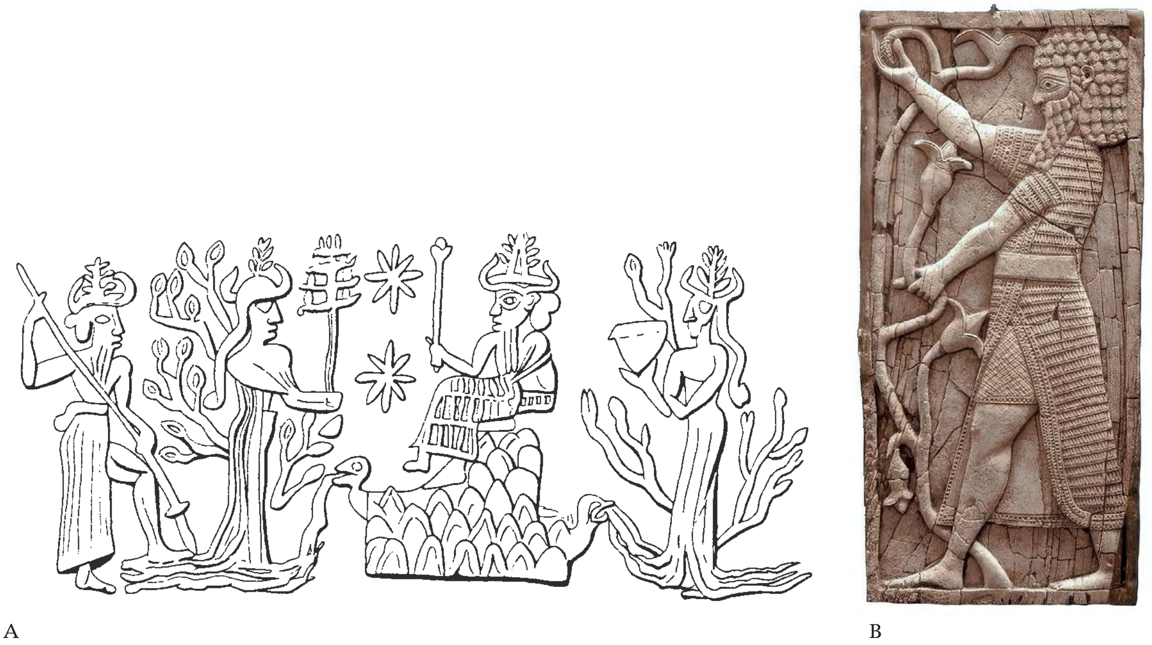


Figura 14B.3. A, Cilindro-sello de Mari con árboles ramificados (Winter 1983, fig. 459). B, Placa de marfil de Nimrud con tallos bifurcados (foto: BSAI).

(1996, 109), seguido por López Pardo (2006, 84 s.), han interpretado como un *harpe* o puñal de hoja curva, opinión que resulta discutible.

La parte derecha de la escena se interrumpe al finalizar el sillar, por lo que la escena queda incompleta ya que seguiría en otro sillar situado más al oeste, que no se ha conservado. En este extremo se aprecian en la parte superior dos grupos de cinco molduras divergentes, que parecen corresponder al rugido arrojado por sendas cabezas de un monstruo como el que aparece en el lado opuesto de esta escena. La reduplicación del supuesto rugido indica que sería un monstruo bicéfalo, por lo que la superficie curvada que se observa debajo correspondería a los restos del cuerpo serpentiforme de un monstruo o dragón, como los monstruos serpentiformes que, al parecer, estaban situados en ambos extremos de la escena de la Diosa de Pozo Moro (*vid*. *supra*, § 14A.3).

El personaje principal, de carácter suprahumano, divino o heroico, tiene aspecto humano, pero destaca por contraposición a las pequeñas figuras situadas detrás suyo y a los seres monstruosos que lo rodean. A esta escena del friso se añade el pequeño fragmento de esquina aparecido al pie del ángulo noreste del monumento (Almagro-Gorbea 1983a, lám. 24c), que solo conserva el reborde del friso y el inicio de una figura de interpretación difícil, por estar muy incompleta, aunque se aprecia una superficie de contorno curvado que pudiera corresponder a una figura de carácter monstruoso con un rabo a apéndice en su parte inferior (fig. 14B.2B), figura a la que quizás correspondería la cabeza leonina de un monstruo conservada en el borde del fragmento principal.

14B.2. Los paralelos orientales

La interpretación de esta escena del «Dendróforo», como todas las del monumento de Pozo Moro, ha sido discutida. Su análisis, al margen de interpretaciones genéricas o literarias, debe realizarse a partir del marco que ofrecen los incompletos elementos conservados. La comparación con episodios de poemas mitológicos orientales es razonable, pero su identificación exacta no es fácil, dada la dificultad de correlacionar las representaciones gráficas de Pozo Moro con textos mitológicos concretos, ya que los relieves de Pozo Moro parecen corresponder a poemas o variantes de poemas míticos no conservados de orígenes diversos, como ha señalado S. Ribichini (2004, 75), idea que recoge López Pardo (2006, 83, n. 252).

La escena del «Dendróforo» narra un episodio épico, sin duda tomado de un poema mitológico, en el que un personaje sobrehumano avanza decidido con un árbol sobre el hombro en cuyas ramas se posan numerosos pájaros. Este árbol, protegido por seres monstruosos, podría interpretarse como el Árbol de la Vida (Widengren 1951; Parpola 1993), como indicarían las aves y sus ramas rematadas en capullos de loto. La bifurcación de sus múltiples ramas tiene precedentes (fig.14B.3A), tanto en sellos de Mesopotamia (Moortgat 1940, n.º 29b) y en los tallos curvados acabadas en flores de loto (fig.14B.3B), representados en marfiles de estilo sirio septentrional (Herrmann 1976, fig. 1-2, 7-9 y 14; Herrmann *et al*. 2004, lám. 47-56) y sirio meridional, más que fenicio (*iid*., lám. 109, n.º S1441, 114, n.º S1528, etc.), como igualmente recuerdan las ramas bifurcadas de algunas tridacnas fenicias (Akurgal 1969, lám. 36; Stucky 1974, *passim*; Brandl 2001, fig. 6a).

López Pardo (2006, 84 s.) analizó diversas tradiciones sobre la búsqueda y la corta del Árbol de la Vida. Un cilindro-sello chipriota muestra a un personaje divino que se aproxima y agarra el Árbol de la Vida con una *harpe* o espada oriental en forma de hoz (fig. 14B.4), como la utilizada por Heracles para cortar las cabezas de *Hydra* (Venit 1989; Boardman 1998, n.º 388 y 494), lo que indicaría que el personaje de este sello pretende cortar el árbol (López Pardo 2006, 84 s., fig. 30d). Otros cilindro-sellos muestran el transporte de un árbol (fig. 14B.5) y al héroe cuando lo presenta a la Diosa (fig. 14B.6), tema repetido en cilindro-sellos chipriotas (Amiet 1992, n.º 192, 196, 197).

El «Dendróforo» pudiera ser un dios de la vegetación o de la fecundidad, pero es más probable que sea un héroe relacionado con la diosa *Inanna*, diosa relacionadas con aves (Winter 1983, n.º 268), en ocasiones asociadas al Árbol de la Vida en sellos sirio-cananeos (López Pardo 2006, 84 s., fig. 30a-b). Este héroe porta el «Árbol de la Vida» acompañado de seres humanos que pretenden alcanzar las virtudes bienhechoras del árbol (Almagro-Gorbea 1983a, 202). Este episodio podría compararse a episodios míticos en los que Gilgamesh tala y transporta los cedros del Líbano o el árbol *Huluppu* (Parpola 1997), pero el Dendróforo de Pozo Moro también recuerda el mito del robo por Heracles de las manzanas del Jardín de las Hespérides, cuyo árbol estaba protegido por un monstruo serpentiforme (*vid infra,* § 14D).

Es también difícil interpretar las pequeñas figuras, humanas a juzgar por su tamaño, que clavan sus forcas en las ramas del árbol mientras el personaje principal huye del peligro que suponen los monstruos terroríficos que tratan de impedirle el paso. Estas forcas se han relacionado con tridentes metálicos conocidos en Mesopotamia desde la Edad del Bronce (Black y Green 1992, 84; Kulakoglu y Kangal 2010, 123). Sin embargo, forcas de cinco puntas aparecen en sellos mesopotámicos desde el Periodo Dinástico Inicial hasta época neoasiria (fig. 14B.7), en ocasiones usadas como símbolo o atributo de la divinidad (Moortgat 1940, n.º 32; Amiet 1992, n.º 645-649). La forma y las cinco puntas de este objeto representado en Pozo Moro tres veces corresponde a una forca como las usadas para recoger y transportar hierba, pues este instrumento de campo tiene un largo mango acabado en cinco o más puntas. En consecuencia, debe compararse con las forcas que llevan campesinos cautivos representados en placas de marfil del siglo IX a. C. de estilo asirio popular (fig. 14B.8), procedentes del Palacio NW de Nimrud (Mallowan y Davies 1970, 35, n.º 92; Herrmann y Laidlaw 2009, 133, n.º 23b, lám. 4).

Se ha supuesto que tocar con las forcas las ramas pretendería obtener de ellas alguna propiedad mágica del árbol (Almagro-Gorbea 1983a, 202), ya que los dos personajes arrodillados en esta escena de Pozo Moro recuerdan genios o animales, generalmente cabras o toros, asociados al Árbol de la Vida como símbolo de la Diosa Madre (Winter 1986), en ocasiones dispuestos igualmente de forma simétrica (Orthmann 1971, lám. 6c; 16g; 18a. b; 27c; 35c; 49a; 50c; 53b; 59a), pero también se ha planteado que estos pequeños personajes ayudan a llevar el árbol con sus forcas o que las forcas impiden alcanzar los beneficios del Árbol de la Vida (López Pardo 2006, 90), sin excluir que las forcas indicarían un tabú que impedía tocar el árbol (M. Torres, comunicación personal), interpretaciones todas ellas discutibles.

Esta escena del Dendróforo quedaba enmarcada por los monstruos situados a ambos lados, cuyas bocas arrojaban rugidos o fuego, lo que recuerda episodios de poemas mitológicos orientales, aunque no es fácil identificarla con ninguna narración concreta dada la dificultad de correlacionar representaciones iconográficas y textos mitológicos (*vid. infra*). La interpretación de esta escena varía según los autores que la han analizado. Los monstruos de esta escena del Dendróforo, uno al menos serpentiforme, como los monstruos situados en los extremos del friso occidental con la Diosa de Pozo Moro (*vid. supra,* § 14A) y la *Hydra* representada en el friso meridional (*vid. infra,* § 14D) proceden del mismo imaginario mítico, aunque protagonicen escenas diferentes. Estos monstruos se han relacionado con pasajes de poemas épicos de Mesopotamia (Almagro-Gorbea 1973b; *id.* 1978b, 265; *id.* 1983a, 202), pues recuerdan episodios como el de Gilgamesh con *Humbaba* (Kramer 1947; Labat 1970, 145 s.; Sanders 1971, 60 s.; Pritchard 1976; Hansman 1976; Edzard 1990; *id.* 1991, *id.* 1993; Parpola 1997; Graff 2012, 71 s.; etc.). Sin embargo, toda interpretación concreta no es segura, a pesar de opiniones que la apoyan (Blázquez 1979, 151; García Bellido 1980, 63), pues elementos esenciales de esta

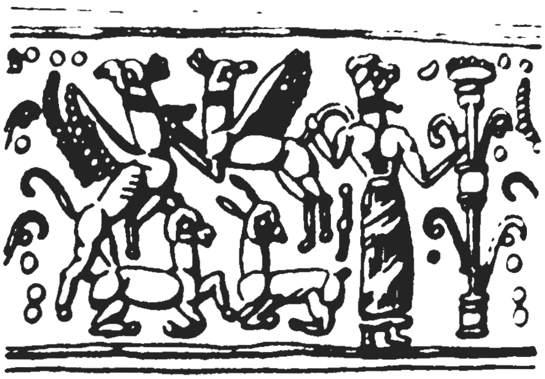


Figura 14B.4. Cilindro-sello chipriota con un personaje que se aproxima al Árbol de la Vida con un *harpe* en la mano (Schaeffer-Forrer 1983, 61).

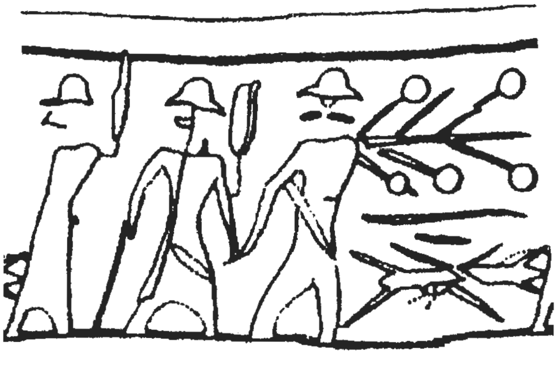


Figura 14B.5. Cilindro-sello chipriota con una divinidad transportando un árbol (Schaeffer-Forrer 1983, 84, modificado).

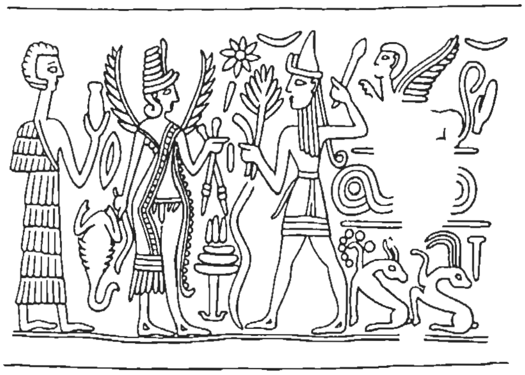


Figura 14B.6. Cilindro-sello con un héroe que presenta un árbol a una divinidad femenina (Keel 1992, n.º 235).

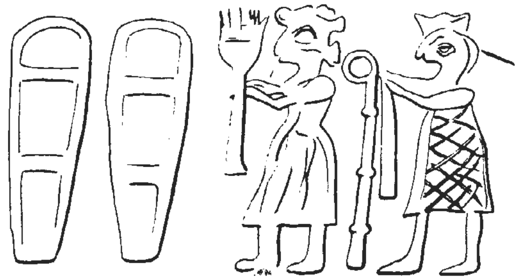


Figura 14B.7. Cilindro-sello con un personaje con una forca (Amiet 1992, n.º 648).

escena de Pozo Moro, como los pájaros en las ramas y los personajes con forcas, no aparecen en las versiones conocidas de ningún pasaje de Gilgamesh, por lo que esta escena de Pozo Moro parece describir, más que una nueva variante del poema, un pasaje épico diferente, hasta ahora desconocido. Además, el mitema de un dios-héroe que lleva o que roba un árbol y que lucha con un monstruo que lo protege se podría relacionar con pasajes míticos griegos de carácter épico de origen oriental, como el robo por Heracles de las manzanas de las Hespérides (Hes. *Theog*. 275), la *Hydra* de Lerna (Hes. *Theog*. 313-315) o las luchas con Cerbero (*Il*. VIII, 363-369; *Od*. XI, 623-626; Hes. *Theog*. 310) y con Gerión (Hes. *Theog*. 287-294), episodios situados todos ellos en Occidente, en el paso al Otro Mundo según la geografía mítica.

Shawn O'Bryhim (1991, 61-70) ha interpretado esta escena como Apolo enfrentándose a un monstruo para apropiarse del oráculo de Delfos y compara las aves posadas en las ramas de1 árbol con las palomas del roble oracular de Dodona, cuyo vuelo trasmitía a las sacerdotisas los mensajes divinos, por lo que supone que los personajes con horquillas estarían moviendo las ramas para provocar su vuelo. Sin embargo, esta propuesta no explica por qué el Dendróforo transporta un árbol cortado, ni tampoco resulta evidente el carácter augural de la escena (López Pardo 2006, 83).

Ricardo Olmos (1996, 104 s.) interpretó este Dendróforo de forma simbólica y literaria como un héroe cultural, que en los confines próximos al límite de este mundo con el Más Allá se adentra acompañado por gnomos o númenes sobrenaturales en un jardín sagrado, propiedad de una diosa de la fertilidad de tipo *Astart* o Afrodita, protegido por seres monstruosos (*id*. 1998, 132). En cualquier caso, el Dendróforo avanza de oeste a este, lo que indica, según la cosmología oriental, pero también según la griega, que la escena representa al héroe en su viaje de vuelta desde el Más Allá (López Pardo 2006, 89; García Cardiel 2009, 66), por lo que avanza hacia la luz y la vida y trae a este mundo el Árbol de la Vida desde la oscuridad, la noche y la muerte del Inframundo, cuyo acceso debían proteger los monstruos infernales draconiformes que rodean al Dendróforo.

Posteriormente, Fernando López Pardo (2006, 83) señaló que ningún relato conocido de la literatura antigua se relaciona exactamente con la escena representada en Pozo Moro. Como observó Clermont-Ganneau (1880, 5 s.), las imágenes tienen la capacidad de recrear la mitología que narran, pues los relatos míticos, especialmente cuando se trasmiten por vía oral, cambian con el tiempo y a medida que se difunden de una zona a otra y se pueden copiar o imitar determinados episodios o detalles e, incluso, se cambia o se transforma al protagonista para adaptarlo a tradiciones o

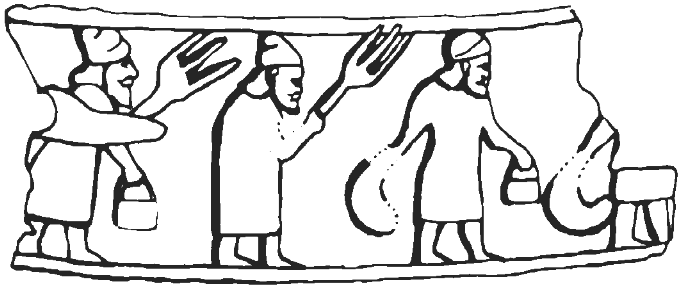


Figura 14B.8. Placa de marfil procedente del Palacio NW de Nimrud con campesinos cautivos llevando forcas (Mallowan y Davies 1970, 35, n.º 92).

al imaginario locales, por lo que es posible encontrar semejanzas, pero es muy difícil que las narraciones iconográficas coincidan plenamente con los textos escritos conocidos.

Entre los episodios de poemas de la literatura oriental relacionados con un árbol destacan tres del *Poema de Gilgamesh*, aunque ninguno parece tener relación directa con la escena del Dendróforo de Pozo Moro. El antiguo mito sumerio de Gilgamesh perduró en Mesopotamia y pasó a los hititas (Beckman 2021) y a los pueblos semitas occidentales (Parpola 1998; Grottanelli 2001, 25), como cananeos, fenicios y arameos, pues se documenta en Ugarit (George 2007) y en Meggido en el siglo XIV a. C. (Goetze y Levy 1959), se percibe su influjo en Israel (*Gen*. 6-8; *Dn*. 1-5), en época seleúcida se leía el Poema en acadio cuneiforme y en arameo, lo que confirma su amplia difusión (Tigay 1971; *id*. 1982, 78 s.), y la obra *De Dea Syria* del Pseudo-Luciano, recoge *c*. 115 d. C. la historia de *Combabos*, inspirada en Gilgamesh (Grottanelli 2001, 19-27). Además de haber influido en la *Ilíada* y la *Odisea* (Frenkian 1959; Abush 2001), su huella debió llegar a Occidente, al menos de forma oral, a través de fenicios y arameos de los reinos sirio-hititas, pues se conocían pasajes como el del «Toro Celeste» (Almagro-Gorbea 2002). Por otra parte, el *Poema de Gilgamesh* es de formación compleja, ya que está compuesto de diversos poemas míticos anteriores, por lo que no adquirió la forma de un poema único hasta la refundición de época paleobabilónica (Kramer 1944; George 2003).

El episodio quizás más popular era el de *Gilgamesh y Humbaba*, relatado en las tablillas II-V (Kramer 1947; Hansman 1976; Edzard 1990; *id*. 1991, *id*. 1993), que constituye uno de los temas más conocidos del poema, por lo que debió gozar de una amplia difusión oral (Falkenstein 1960, 70). Este episodio describe la expedición al Bosque de los Cedros para cortar árboles para hacer la puerta del gran templo de Nippur. En él Gilgamesh y su compañero *Enkidu* se enfrentan al monstruo *Humbaba,* que «tiene fuego en la boca y su aliento es la muerte» y «no duerme nunca» (III, 110 y 197, 132), hasta que logran darle muerte para poder cortar los cedros. El Bosque de los Cedros, vigilado por *Humbaba*, transmite la idea del peligro de abruptas montañas, despobladas de humanos, en las que crece un exuberante bosque de enormes árboles, en una geografía mítica que da carácter heroico a esta aventura (Horowitz 1998), más propia de dioses que de humanos, lo que resalta su carácter épico, pero este episodio también puede compararse a la tala de árboles por *Baal* para construirse su palacio, símbolo de su realeza sobre los dioses (*KTU* 1.4, VI 18-19; Xella 1984, 135: «marchó al Líbano y taló sus árboles, y al *Shiryón*, taló sus cedros más majestuosos»), pasaje inspirado en el de Gilgamesh.

El episodio de «Gilgamesh y el árbol *Huluppu*», actualmente conocido como «Gilgamesh, Enkidu y los Infiernos» (Kramer 1938; Kramer 1944, 23 n. 118; Gadotti 2014, 27-50 y 64 s.), parece haber tenido menor difusión. López Pardo (2006, 83 s.) lo consideró un precedente de la escena de Pozo Moro, como había propuesto previamente Blázquez (1993, 132; *id*. 2001, 206-207). El árbol denominado *ḫa-lú-ub* en sumerio, *huluppu* en acadio, era un árbol de madera de buena calidad originario de un territorio situado al sureste de la Baja Mesopotamia (Gadotti 2014, 27 s.), que pasó a tener carácter mítico estrechamente asociado a la diosa *Inanna*. El árbol *huluppu* se documenta desde época sumeria hasta el I milenio a. C. en textos mágicos (*id*., 44 s.) y su madera se siguió usando para muebles y sus semillas para fines mágico-medicinales.

El *Poema de Gilgamesh* menciona la tala del árbol *Huluppu*, plantado por la diosa *Inanna* en su jardín. En la versión sumeria (Kramer 1938; Walkstein y Kramer 1983; Gadotti 2014, 27 s., 64-68)[62], la diosa *Inanna* recupera este árbol maravilloso que había arrastrado el Éufrates y lo plantó en su jardín, pero lo ocupó el pájaro mítico *Anzu* que anidó en su copa (Leick y Leick 1998, 9 s.), una serpiente que nunca duerme, que se ha comparado al dragón del árbol del Jardín de las Hespérides (López Pardo 2006, 83, n. 254), y una demonia denominada *Lilith* (Hurwitz 1999). La diosa pidió a Gilgamesh que expulsara a estos seres malignos. Gilgamesh cortó el árbol *Huluppu* y con su madera labró una cama y un trono para *Inanna,* y ella «con las raíces, hizo un *pukku* para él y con la copa hizo un *mikku* para él», que se supone que eran un tambor ritual mágico, aunque su identificación es discutida (Kramer 1938, 15-16; *id*. 1961, 34). El poema *Enki y el Orden del Mundo* (II, 221 s.) confirma que el trono real estaba fabricado con madera de un árbol denominado *mes* o *mesu*, con el que también se labrarían las estatuas de dioses y las puertas de los templos. En este sentido, en Eridu existían dos árboles míticos (Haas 1994, 145). Uno, denominado *Mes o Mesu,* es el *Huluppu* de la diosa *Inanna*, que se ha comparado con el «Árbol de la Vida» bíblico (Mattfeld 2010, 32), mientras que otro, denominado *Kishkanu* o *Gishkin*, era un árbol oracular, que se ha relacionado con el «Árbol del Conocimiento del Bien y del Mal» del que habla la Biblia (*Gen*. 2,9 y 17).

---

[62] La versión de Walkstein y Kramer (1983) es la siguiente: «Cuando los pájaros comenzaron a cantar al llegar el segundo amanecer, *Inanna* llamó a su hermano Gilgamesh diciendo:…un árbol *Huluppu* fue plantado a orillas del Éufrates. El

Sin embargo, los detalles de la escena representada en el friso de Pozo Moro difieren de los textos conocidos, pues aparecen múltiples pájaros posados en las ramas, pero no el pájaro *Anzu* ni su nido ni la demonia *Lilith*. Los remates de las ramas tienen forma de capullos de loto, que lo relaciona con la fecundidad y la vida, pero los monstruos que aparecen a los lados de la escena no pueden interpretarse como la serpiente siempre vigilante. Además, existían otros textos literarios sumerios menores que también mencionan de pasada el árbol *Huluppu*, como «Enlil y Sud», «Debate entre el Árbol y la Caña», «Inanna y Dumuzi Dl», «Inanna G» y «La Muerte de Dumuzi» e igualmente se menciona dicho árbol en la tablilla «Barnett Enmerkar», de difícil comprensión (Gadotti 2014, 36), lo que da idea de la popularidad y diversidad de narraciones relacionadas con este árbol mítico.

Un tercer episodio que pudiera aproximarse al relato de Pozo Moro es el del «Árbol de las Joyas», situado en un Jardín maravilloso (Dickson 2007), narrado al final de la Tablilla IX (IV, 45-50) del *Poema de Gilgamesh*. El héroe lo encuentra en el camino hacia el Más Allá, tras luchar con leones y monstruos y cruzar desiertos y montañas en su viaje hasta los confines de la tierra. Atraviesa las Montañas Gemelas (II, 1-6), que vigilan cada día la salida y la puesta del Sol, presumiblemente *Shamash*, cuya cumbre alcanza la bóveda de los cielos y cuya base llega a los Infiernos y cuya puerta guardan hombres-escorpión (Armstrong 1969; Horowitz 1998, 100 s.; George 2003, 497 s.). Un hombre-escorpión indica a Gilgamesh el camino del Sol, que pasa por un lago túnel de enormes tinieblas, que mide doce dobles leguas hasta llegar a la plena claridad (IV,46-50; V,45). En ese lugar crecía un jardín con árboles cuyos frutos eran brillantes piedras preciosas, hematites, cornalina, coral, lapislázuli, ágata y piedras *sasu* y *abashmu*, que sugieren un mundo sobrenatural brillante y luminoso. La oscuridad del túnel contrasta con

---

Viento del sur arrancaba sus raíces y arrancaba sus ramas. Hasta que las aguas del Éufrates se lo llevaron. Arranqué el árbol del río; lo traje a mi jardín sagrado. Cuidé el árbol, esperando mi trono y mi cama brillantes. Gilgamesh, el valiente guerrero, Gilgamesh, el héroe de Uruk, apoyó a *Inanna*. Gilgamesh se ciñó su armadura de cincuenta minas alrededor del pecho… levantó su hacha de bronce… que pesaba siete talentos y siete minas, hasta su hombro. Entró en el jardín sagrado de *Inanna*. Gilgamesh golpeó a la serpiente que no podía ser encantada. El pájaro *Anzu* voló con sus crías a las montañas y *Lilith* destrozó su casa y huyó a lugares salvajes y deshabitados. Gilgamesh entonces aflojó las raíces del árbol *Huluppu* y los hijos de la ciudad, que lo acompañaban, cortaron las ramas… Del tronco del árbol talló un trono para su santa hermana. Del tronco del árbol, Gilgamesh talló una cama para *Inanna*. De las raíces del árbol ella hizo un *pukku* para su hermano. De la copa del árbol, *Inanna* creó un *mikku* para Gilgamesh, el héroe de Uruk. Entonces una serpiente que no podía ser encantada hizo su nido en las raíces del árbol, el pájaro *Anzu* puso a sus crías en las ramas del árbol y la oscura doncella *Lilith* construyó su hogar en el tronco…».

la luminosidad y belleza del «Árbol de las Joyas», situado en el camino hacia el Otro Mundo. Gilgamesh entra en el Jardín y contempla y toca las joyas del Árbol (IX, 172-189), pero el poema no indica que coja ninguna, sino que sigue su camino, hecho que puede parecer sorprendente (George 2003, 159-286).

Este episodio recuerda el mito del Árbol de las Manzanas de Oro que cuidaban las Hespérides (Seeliger, 1890), cuyos frutos proporcionaban la inmortalidad a quienes los comían. El árbol era un regalo de Gea a Hera en su boda con Zeus, que la diosa plantó en su jardín idílico situado en el lugar más apartado al Occidente del mundo, vigilado por un dragón de cien cabezas llamado *Ladón*, Δράκον Λάδων (Apol. *Arg*. 1389). Este dragón serpentiforme de múltiples cabezas (Ogden 2013, 33 s.) se relaciona con Lotán o *ltn* (Cornelius 1994, 223; López Pardo 2006, 88), monstruo de siete cabezas en los textos ugaríticos (*KTU* 1.5 I 1-3, 1.3 III 40 s.), y con el Leviatán de la Biblia (*Is*. 27,1; *Ps*. 74,14). Esta similitud entre monstruos orientales y griegos se explica por el origen oriental de estos últimos (Güterbock 1948; Burkert 1992, 93; *id*. 1999, 16 s., 51; West 1997; etc.), pues procedían de la zona aramea de Siria, como Hesíodo (*Theog*. 287-336) comenta de Equidna, ser mitad mujer y mitad serpiente monstruosa que moraba en el país de los *Árimoi* o arameos. Heracles robó las manzanas de oro en su Trabajo XI, que es una adaptación de temas míticos orientales, como el carácter heroico del protagonista, el Árbol de la Vida, el monstruo guardián serpentiforme y su situación en el lejano Occidente, donde se oculta el Sol, camino hacia el Otro Mundo.

Gilgamesh encuentra el «Árbol de las Joyas» tras un viaje más difícil y largo que el realizado para cortar los cedros, pues estos árboles míticos crecen en espacios liminares fuera del mundo de los humanos, lo que resalta el heroísmo de Gilgamesh, hecho que confirma el carácter heroico del «Dendróforo» de Pozo Moro. Sin embargo, cada árbol ofrece características diferentes, como también varían el lugar en que se sitúa y las circunstancias que lo rodean. La expedición al Bosque de Cedros contrasta con el episodio del maravilloso «Árbol de las Joyas» y este con el del árbol *Huluppu*, aunque todos estos episodios relacionados con árboles míticos se pueden interpretar como intentos de Gilgamesh para escapar de la muerte (Oppenheim 1948, 48). El «Árbol de las Joyas», situado en un jardín maravilloso, un Jardín del Edén, se relaciona con el mito del Árbol de la Vida, defendido por un monstruo, tema característico de la mitología oriental (Armstrong 1969; Winter 1986; Parpola 1993). *Lotán*, el equivalente al Leviatán bíblico (*Is*. 27,1; *Sal*. 74,13-14; *Job* 40,25-32, 41,1-26), en los mitos de Ugarit es un dragón marino con siete fauces ígneas, relacionado con el dios *Yam* y el océano cósmico. Una placa de época paleobabilónica de la Colección Borowski (Lambert 1987, lám. 16, n.º 29) representa a un dragón serpentiforme de siete cabezas (fig. 14D.10B) y un dragón serpentiforme se enfrenta a una divinidad armada en un relieve neohitita de Malatya (Bittel 1976, fig. 279; *vid*. *infra*, § 14D). Estos mitos de monstruos serpentiformes son de origen mesopotámico y pasaron al mundo sirio-hitita y arameo y de este a la mitología griega hasta llegar al mundo tartesio de Occidente a través de los fenicios.

En este contexto debe interpretarse el mito narrado en esta escena del «Dendróforo» de Pozo Moro, probablemente tomado de alguna versión sirio-aramea, a juzgar por el estilo de los relieves. Como se ha señalado, un sello de Ugarit del Bronce Final III, c. 1350-1200 a. C., representa un *Dendróforo* con un árbol al hombro (Schaeffer-Forrer 1983, 84; López Pardo 2006, 89, fig. 32), aunque acompañado de otros dos personajes, probablemente divinos (fig. 14B.5). En otros cilindro-sellos personajes con ramas o con un árbol esquemático parecen presentarlo a una divinidad femenina sedente (*id*. 2006, fig. 33b). Sin embargo, frente a la propuesta de López Pardo (2006, 76 s.), el Dendróforo de Pozo Moro actúa solo, pues no hay evidencia de que tuviera un acompañante, como en los episodios míticos de *Gilgamesh* y *Enkidu*, de *Ṣid* y *Melqart* y de *Heracles* e *Iolaos*.

El tema es de origen mesopotámico, pero el episodio narrado en Pozo Moro parece ser una versión elaborada en el área sirio-aramea, más que en Fenicia, como supuso López Pardo (2006, 79, 91), quien relacionó este episodio de Pozo Moro con la corta y transporte del Árbol de la Vida sagrado de *Melqart* asociado a la fundación de Tiro y con el olivo de oro y esmeraldas que era uno de los *sacra* más importantes de su templo en *Gadir* (Nonnos, *Dyonisiaca* 40,311-350*;* Filóstrat. *Vit*. *Apollon*. 5,5). El mito representado en Pozo Moro parece narrar un episodio de la búsqueda y obtención del Árbol de la Vida en los confines del mundo, probablemente inspirado en el *Poema de Gilgamesh* (*vid*. *supra*), pero había otros episodios comparables protagonizados por *Marduk* en Babilonia y por *Nergal* en Asiria (Lara Peinado 1981, 381-387), además del Trabajo XI de Heracles del robo de las manzanas de oro de la Hespérides. Según la versión babilónica del *Poema de Erra*, *Marduk* se dirige al *Apsu* (Bottéro 1985, 233; Kramer 1989, 688; López Pardo 2006, 91 s.), el Océano o abismo primordial, para conseguir el árbol *mêšû* (George 2003, *Erra e Ishum* IV, v. 144)*,* de cuya madera eterna eran los dioses inmortales (Cagni, ed. 1977, 194; Durand 1986) y cuyo fruto era el ámbar, materia de propiedades mágicas que, probablemente, protegía y daba la vida eterna. Una vez conseguido el Árbol, el Héroe pudo presentarlo a la Diosa como regalo (López Pardo 2006, 94 s.), episodio narrado en sellos ugaríticos del Bronce Final (*id.*, fig. 35) y en cilindro-sellos chipriotas (Amiet 1992, n.º 192, 196, 197). Esta tradición mítica tuvo gran difusión y sin duda de ella procede la asociación del árbol *ašerah* al culto de *Baal* y de *Yahveh* (Maier 1986), pero también se relaciona con el Árbol de la Vida y con el Árbol de la Ciencia del Bien y del Mal que crecían en el Jardín del Edén bíblico (*Gen*. 2,9 s.), así como con el árbol del Jardín de la Hespérides (*vid*. *supra*), pues incluso pueden considerarse ecos de estas tradiciones míticas los manzanos de oro del mundo celta atlántico (Almagro-Gorbea 2018a, 300 s.), lo que evidencia las relaciones existentes entre todos estos mitos.

Ecos de este rito oriental pasaron a la fiesta griega de la *Dendrophoria*, que consistía en cortar y llevar uno o varios árboles o ramas de árboles, en honor de ciertas divinidades (fig. 14B.9), rito que documentan monedas de Magnesia del Meandro del emperador Gordiano (Imhoof-Blumer 1895, 284 s., lám. X,30; *RPC,* vol. 7.1, n.º 531; Robert 1977), pero también lo atestiguan inscripciones de *Tomis* en Rumanía y de *Serdica* en Bulgaria relacionadas con el culto a *Magna Mater*, como en el *collegium* de *Dendrophori* de Ostia asociado a dicha divinidad originaria de Anatolia (Rieger 2004, 115 s., 168 s.). El rito de la *dendrophoria* se celebraba en Grecia en honor de Dionisio y Deméter (Wagman 2006) y en Roma se mantuvo en *collegia dendrophorum*, de carácter sacro y profesional, hasta el final del Imperio (Paris 1892; Cumont 1911, 56 s.; Turcan 1989; Rubio 1993; Liertz 2001), pues formaba parte del culto de Cibeles-*Magna Mater* y *Attis* (Firmico, XXVII, 1-2; Ovidio, *Met*. X, 103;

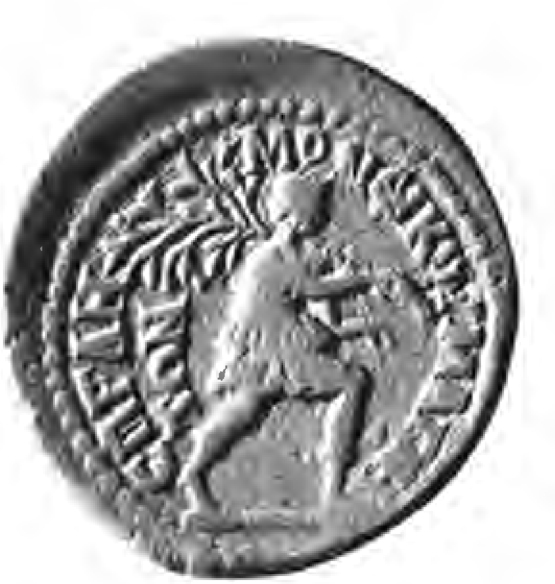


Figura 14B.9. *Dendrophoros* representado en una moneda imperial romana de Magnesia del Meandro (*RPC* VII,1, n.º 531).

Catulo, *Liber* 63). La *Dendrophoria* era una ceremonia del culto a Cibeles en el equinoccio de primavera asociada a sacrificios (Iulian. *Orat*. 5,168). En ella los participantes cortaban un pino que representaba a *Attis* muerto y lo llevaban por las calles hasta el santuario de *Magna Mater*-Cibeles, donde lo adoraban y cubrían de violetas, que se creía brotadas de la sangre de *Attis* (París 1892; Diosono 2006).

14B.3. Interpretación del «Dendróforo» de Pozo Moro

La escena del «Dendróforo» del friso septentrional de Pozo Moro se debe interpretar en el contexto mitológico de los paralelos señalados, pero su estado fragmentario dificulta conocer su significado y comprender cómo se insertaría en el relato que ofrecen los restantes relieves del friso (*vid. infra*, § 14E). Esta escena del friso septentrional, del que se conserva menos de la mitad, permite identificar a un héroe atacado por dragones serpentiformes que arrojan fuego por sus fauces mientras transporta un Árbol de la Vida.

Esta escena de Pozo Moro, descriptiva y viva, está inspirada en algún pasaje de un poema épico originario de Mesopotamia llegada hasta el área sirio-aramea, pero no coincide con ninguna versión conocida de episodios comparables pues ofrece detalles peculiares. En la mitología oriental existen múltiples versiones y variantes de este tema del Héroe y el Árbol de la Vida, a las que se añaden otras versiones derivadas, ya que los relatos míticos cambian con el tiempo y a medida que se difunden de un territorio a otro, procesos en los que puede cambiar el protagonista para adaptarse al imaginario local, como muestra la breve recapitulación de los mitos señalados.

Gilgamesh, la gran figura de la literatura mítica mesopotámica, protagoniza diversos pasajes relacionados con árboles míticos. El más conocido es el de «*Gilgamesh* y *Humbaba*» (*Poema de Gilgamesh,* Tablillas II-V), cuando el héroe va en busca de los cedros sagrados que crecen en un apartado monte del Líbano y se enfrenta al monstruo *Humbaba,* que los protegía, cuyo «bramido es el diluvio, tiene fuego en la boca y su aliento es la muerte» (*Id*., Tabilla III, col. VI, 20-21). Menos conocido es el episodio de «*Gilgamesh* y el árbol *Huluppu*», narrado en el poema cosmológico de *Gilgamesh, Enkidu y los Infiernos*. El *Huluppu* era un árbol plantado por la diosa *Inanna* en su jardín, de cuyo tronco «*Gilgamesh* talló una cama para *Inanna*», pero los detalles de este episodio no concuerdan con la escena representada en el friso de Pozo Moro. Tampoco concuerda con el episodio de *Gilgamesh y el «Árbol de las Joyas*», situado en un jardín maravilloso *(Id.,* Tablilla IX, IV, 45-50), en los confines de la tierra con el Más Allá, cuyos frutos eran piedras preciosas (*Id.,* IX, 172-189), episodio que recuerda el mito del Árbol de las Manzanas de Oro de las Hespérides (Hes. *Theog*. 275), que roba *Herakles* en su XI Trabajo, aunque *Gilgamesh* pasa de largo sin tocarlo. Hay más ejemplos de este mitema y de su difusión, adaptación y transformación al transmitirse de un lugar a otro, como los sellos sirios y sirio-chipriotas de la Edad del Bronce con un héroe que corta un árbol que parece entregar a una diosa (*vid. supra*). En la literatura babilonia, *Marduk* se dirige al *Apsu* o abismo primordial para conseguir el árbol *mêšû* (*Erra e Ishum* IV, v. 144), empresa que recuerda igualmente el robo de las Manzanas de Oro de la Hespérides y también *Baal* tala cedros del Líbano para hacerse su palacio (*KTU* 1.4, VI 18-19), pasaje claramente inspirado en el de *Gilgamesh*. Con esta tan difundida tradición mítica se relaciona igualmente el árbol *ašerah* del culto de *Baal* y de *Yahveh* y el Árbol de la Vida y el Árbol de la Ciencia del Bien y del Mal que crecían en el Jardín del Edén bíblico (*Gen*. 2,9 s.), igualmente relacionados con el árbol del Jardín de la Hespérides (*vid. supra*), cuyos frutos daban la inmortalidad a quienes los comían, vigilado por un dragón serpentiforme de múltiples cabezas. Ecos más lejanos de esta tradición mítica oriental sería la fiesta griega de la *Dendrophoria* y los manzanos de oro del mundo celta atlántico.

Entre estas versiones de *dendrophoroi* debe situarse el Dendróforo de Pozo Moro, probablemente originario del mundo arameo sirio-hitita. Esta versión ofrece peculiaridades propias, como los pájaros y lotos de las ramas del árbol y los seres, probablemente humanos, que pinchan con forcas las ramas del árbol y, además, el Dendróforo actúa en solitario, como en el episodio de *Gilgamesh* y el árbol *Huluppu,* el de *Gilgamesh* y el Árbol de las Joyas y el de *Herakles* al robar las manzanas del Árbol de las Hespérides, gesta evidentemente inspirada en la de Gilgamesh.

En conclusión, el Dendróforo de Pozo Moro narra un episodio mítico de carácter épico relacionado con el mitema del Héroe que busca el Árbol de la Vida en los confines del mundo. Tras cortarlo, se dirige al mundo de los hombres para vencer la muerte o para entregárselo a la diosa protectora, que se debe identificar como la «Diosa de Pozo Moro» del friso occidental, diosa similar a *Inanna-Ishtar*, que apoya al héroe en su gesta, probablemente realizada en el Otro Mundo, donde esa Diosa-Sol sería soberana. Sin embargo, los detalles de esta escena de Pozo Moro evidencian que es un episodio distinto de las narraciones conocidas en poemas orientales, hecho que dificulta su interpretación.

Más complejo aún es precisar el significado del «Dendróforo» en relación con el resto del friso, que solo puede hacerse con carácter hipotético. El lado occidental describe a la Diosa de Pozo Moro como Diosa Suprema de carácter solar, probablemente identificada con la diosa *Shepesh* (*vid. supra,* § 14A). El friso del lado oriental narra un banquete funerario en el Inframundo (*vid. infra* § 14C), probablemente relacionado con el renacimiento en el Más Allá. Entre estos dos relatos, el «Dendróforo» del friso septentrional puede considerarse un héroe que transporta el Árbol de la Vida de oeste a este, desde el Inframundo hacia el mundo de los hombres, mito quizás relacionaco con un intento del héroe por vencer a la muerte.

14C. El friso oriental: el Banquete Infernal

14C.1. Estructura general

La escena de la Diosa Alada del lado occidental del friso tiene su contrapunto en la escena de «Banquete Funerario Infernal» narrada en el lado oriental (fig. 14C.1), esculpido en el sillar PM68, que apareció caído en el lado oriental del monumento. Es la escena más sugerente y atractiva del friso de relieves, pero carece de paralelos iconográficos precisos, no solo en Hispania, sino en la rica iconografía de Oriente. Desde su descubrimiento, ha dado lugar a interpretaciones en gran parte especulativas, ya que revela un imaginario mítico terrorífico nunca antes documentado de forma tan gráfica, por lo que se ha considerado «una fotografía de una escena de culto en acción» (Heider 1985, 189) y se ha utilizado como portada de libro por la fuerza que transmite (Smith 2006).

La escena del Banquete se desarrollaba en un friso de *c*. 205 cm de largo por 60 cm de alto, incluida la moldura lisa que lo enmarca, friso del que se conservan sus dos extremos (fig. 14C.1). Uno es un gran sillar, PM 45, casi completo, de 86,6 cm de largo, 60 cm de altura y 38,6 cm de grosor, que corresponde a la esquina sureste (fig. 14C.2A), que apareció caído en la parte oriental en la cuadrícula 5D-1. Otro es un pequeño fragmento, PM48, de solo 25 cm de longitud, 36 cm de alto y 11 cm de grueso (Chapa 1980, fig. 4.601; Almagro-Gorbea 1983a, fig. 24b), que corresponde a la parte superior de la esquina noreste (fig. 14C.2B), cerca de la cual apareció, por lo que entre ambos alcanzan 112 cm de longitud, apenas un 54% de la escena originaria.

Esta escena meridional del friso oriental, a pesar de ser la mejor conservada, resulta difícil de interpretar por su complejidad. En el extremo izquierdo preside la escena una divinidad monstruosa de cuerpo humano con una doble cabeza superpuesta, con grandes fauces con las lenguas salientes. Esta divinidad monstruosa aparece sentada sobre un trono con respaldo vertical sostenido por patas de león y decorado con cinco colgantes triangulares bajo el asiento, a modo de borlas. Las piernas, muy gruesas, acaban en un pie ancho apoyado en el suelo con una base cóncava con la punta hacia arriba.

La divinidad con su mano derecha con el dedo pulgar hacia atrás y tres largos dedos hacia adelante sostiene un profundo cuenco cóncavo dentro del cual aparece la cabeza de un pequeño personaje con un ojo almendrado que mira hacia la divinidad con sus dos pies representados

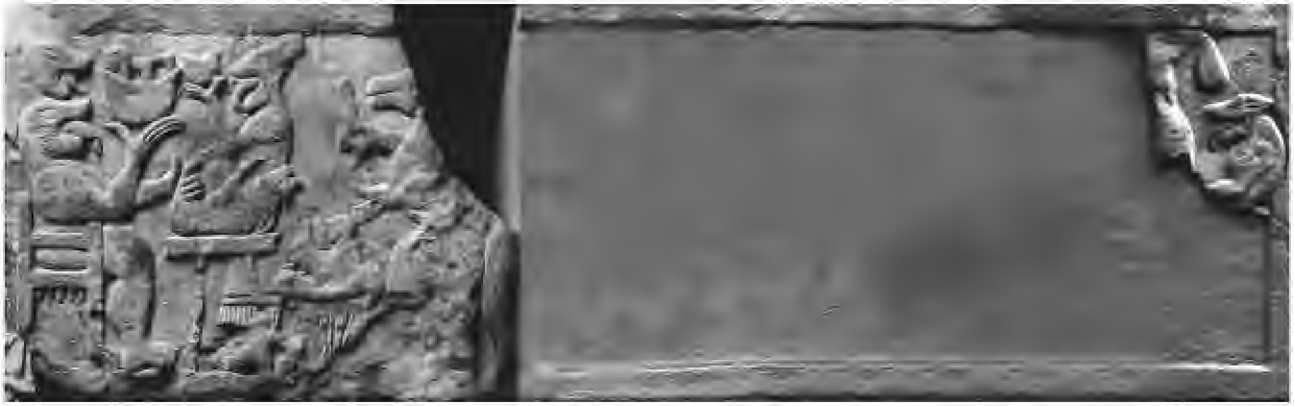


Figura 14C.1. Friso oriental del Monumento de Pozo Moro con la escena del «Banquete infernal».

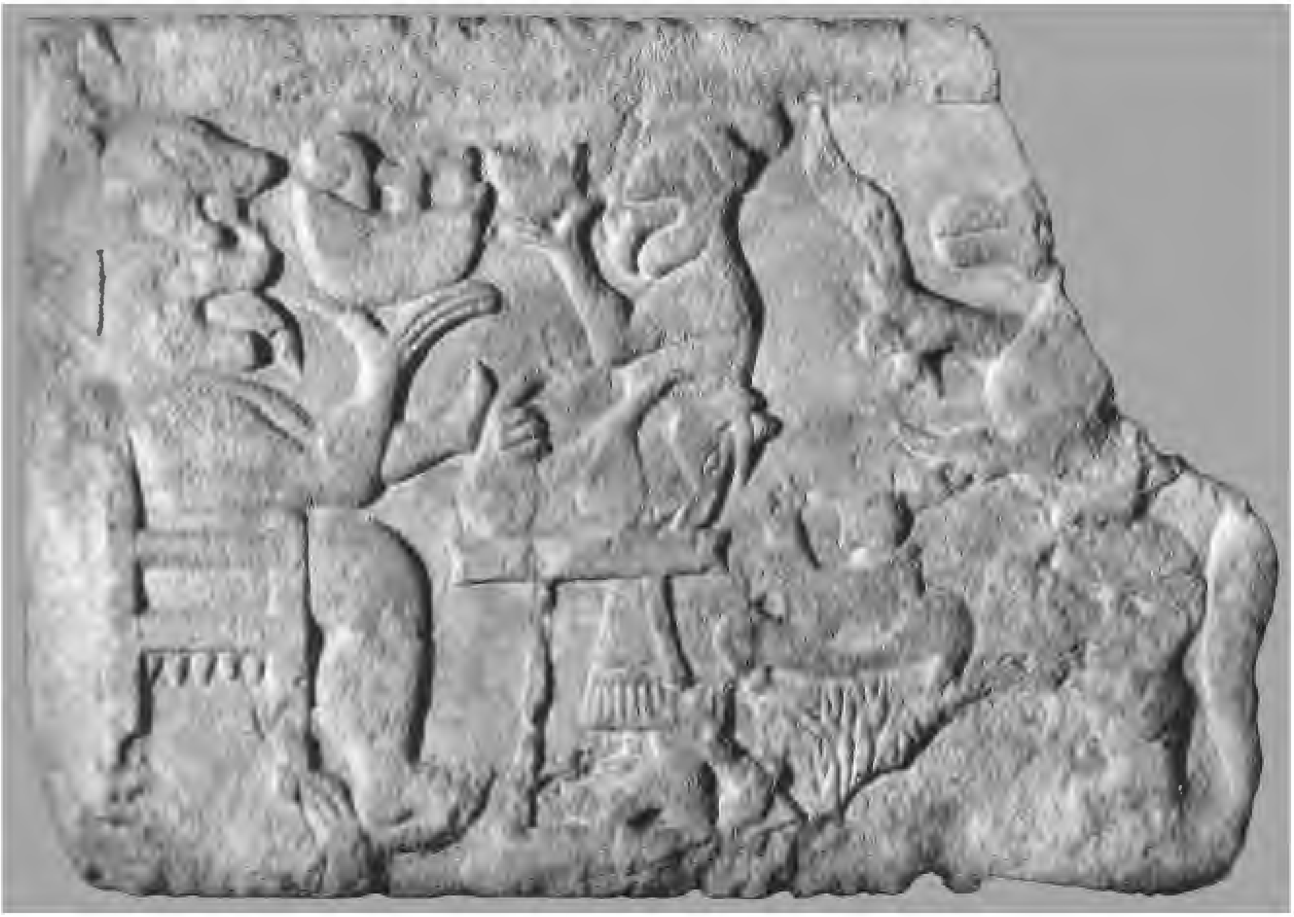


Figura 14C.2. A, Fragmento principal del «Banquete infernal» (Almagro-Gorbea, 1983, fig. 23c).

hacia arriba. La divinidad entronizada coge al mismo tiempo con su mano izquierda, con el dedo pulgar hacia arriba y tres dedos doblados, la pata posterior de un jabalí depositado panza arriba sobre una mesa de ofrendas situada ante el trono de la divinidad sedente, mesa que ofrece un grueso tablero recto con el borde angulado y las patas algo curvadas divergentes. El jabalí, al parecer muerto, tiene las patas estiradas, la boca señalada por una acanaladura y un largo colmillo, un ojo amigdaloide y una gran oreja hacia atrás.

Detrás de la mesa de ofrendas con el jabalí, un personaje en pie se dirige hacia la divinidad principal. Tiene un ojo amigdaloide paralelo a la frente y su cabeza muestra una gran boca abierta de la que sale una lengua bífida que evidencia su carácter monstruoso, como la figura entronizada. Este personaje cubre su cabeza con un gorro troncocónico alto de extremo redondeado y viste una túnica larga acabada en una franja lisa bajo la que hay otra franja de largos flecos, representados por ranuras verticales, bajo los cuales se han representado sus dos pies, de base cóncava con la punta hacia arriba, como los del personaje entronizado. Este segundo personaje sostiene en su mano izquierda un pequeño cuenco en idéntica actitud que el personaje principal, mientras que su brazo derecho queda oculto detrás de su cuerpo.

A continuación, más a la derecha, aparece otro personaje de fuerte musculatura y amplio pecho, con cabeza al parecer equina, gruesas piernas y un estrecho cinturón que le da un marcado talle de avispa. En su mano derecha, extendida hacia delante, sostiene un gran cuchillo afalcatado, mientras que el brazo izquierdo se dirige hacia un cuenco en el que aparece otro pequeño personaje de nariz picuda, al parecer humano, que alza los brazos hacia la divinidad principal, como en actitud de súplica. El cuenco está situado sobre una segunda mesa de ofrendas, de tablero cóncavo y patas marcadamente curvadas hacia el interior, bajo la que aparecen unos trazos grabados irregulares, que no parecen una erosión del relieve, dado su buen estado de conservación, por lo que serían trazos intencionados que pudieran representar fuego, lo que plantea interpretar esta segunda mesa como una parrilla. A continuación, todavía se aprecia en la parte inferior del sillar una forma alargada de sección curvada que parece ser la pierna de otra figura semejante, cuya parte superior se ha perdido por estar roto el sillar.

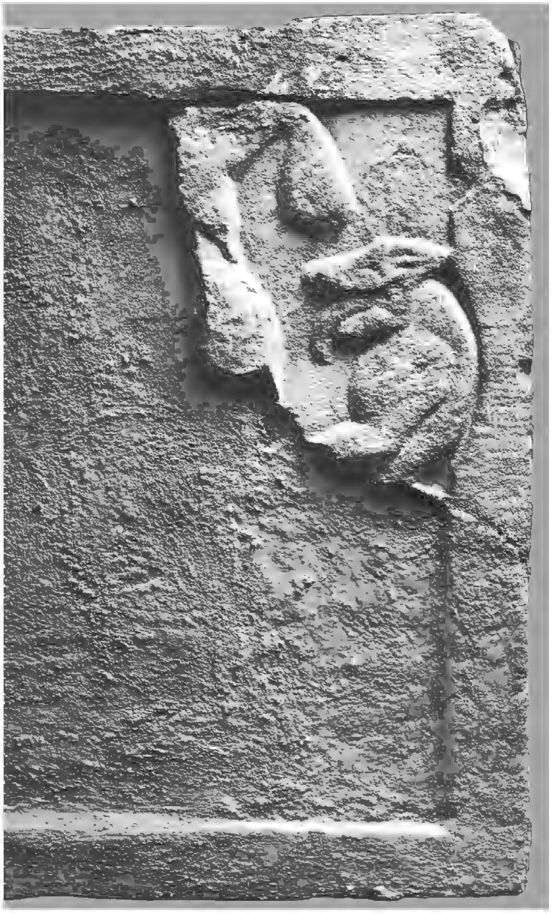


Figura 14C.2. B, Fragmento del extremo septentrional del friso oriental de Pozo Moro (Almagro-Gorbea, 1983, fig. 24b).

El sillar de la esquina NE del friso, cuya otra cara formaba parte del friso de lado septentrional (*vid. supra*, § 14B), únicamente conserva un pequeño fragmento que apareció al pie del ángulo noreste del monumento (fig. 14C.2B). En este fragmento se reconoce la parte posterior de una figura probablemente monstruosa, detrás de la cual aparece la cabeza y el tronco de otro ser monstruoso de altura algo menor, quizás por falta de espacio, pues está pegado al borde plano que rodea el friso en el que se ha esculpido parte de su espalda. Este monstruo tiene las fauces abiertas con una larga lengua saliente que cuelga hacia abajo, un ojo amigdaloide y una oreja triangular. Del resto del cuerpo se conserva la espalda muy curvada con un poderoso antebrazo en forma de «pernil» con el brazo extendido hacia delante, aunque le falta la mano por estar fracturado.

En consecuencia, estas dos figuras monstruosas de la esquina septentrional, como las esculpidas en el sillar meridional PM68, se dirigen hacia la divinidad entronizada, lo que lleva a suponer que todo este lado oriental del friso debía mostrar una procesión de seres monstruosos en disposición isomorfa característica de los relieves orientales. Si se extrapola el tamaño de los monstruos conservados al resto del friso, se puede calcular que la procesión de monstruos probablemente estaría formada por siete figuras (fig. 14C.3), número que se adecua al de las heptarquías divinas de la mitología mesopotámica (Taylor 2017, 146 s.; *vid. infra*).

14C.2. Propuestas de interpretación

Esta escena del friso de Pozo Moro resulta tan sugestiva como difícil de interpretar, por lo que se han planteado múltiples y sugestivas hipótesis que han llevado a denominarla de diversas

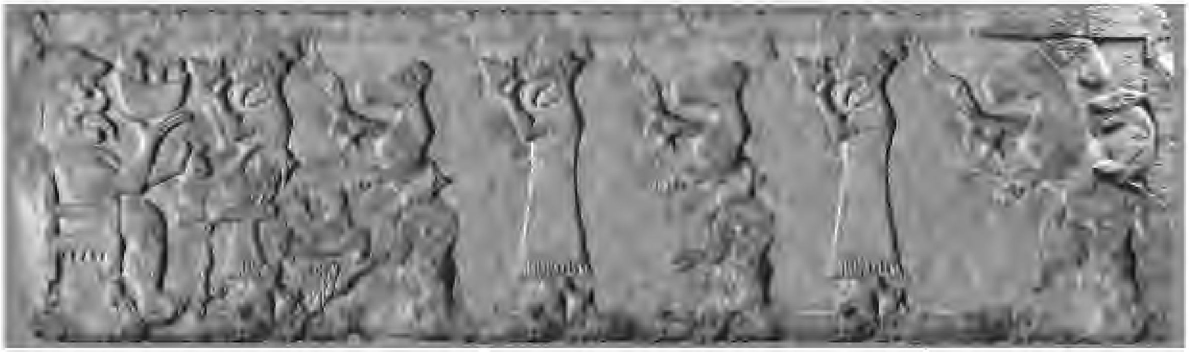


Figura 14C.3. Reconstrucción teórica del desfile de divinidades monstruosas del friso oriental del monumento de Pozo Moro.

formas: Escena de banquete, Banquete infernal, Ritual de cocimiento, Escena monstruosa, Escena de sacrificio, *Cannibalistic relief*, etc., aunque aquí se ha optado por denominarla «Escena del Banquete Infernal» o, de forma más breve, «Escena del Banquete».

La escena relata un banquete funerario, como evidencia el jabalí dispuesto sobre la mesa de ofrendas, animal consumido en el ritual en los funerales regios de Oriente. En Ugarit no se criaban cerdos, pero el jabalí era cazado y consumido en su lugar (Hübner 1989; Vila y Dalix 2007; Matoïan 2018; Finkelstein *et al*. 2018; Price 2020). El Banquete Funerario de Pozo Moro documenta esta costumbre fenicia de comer cerdo o jabalí en los funerales (Kennedy 1981), que recoge Isaías (65,4) y confirman sacrificios hispano-fenicios atestiguados en el Cerro del Villar, en Málaga, y en Els Vilars, en Lérida (López Pardo 2006, 166), aunque el jabalí también tenía carácter ctónico en Grecia (Detienne y Vernant 1979) y en la cultura ibérica (Valdés *et al*. 2022), como muestran la pátera de Tivisa (Blázquez 1956a) y los bronces de Maquiz (Almagro 1979).

Desde su descubrimiento esta escena se ha considerado un episodio mitológico de ofrenda de un sacrificio funerario a una divinidad terrorífica de carácter infernal (Almagro-Gorbea 1978b, 270; *id*. 1983a, 197 s.; *id*. 1993-1994, 114) y en ella han centrado su interés la mayoría de los numerosos autores que la han analizado (Blázquez 1979; *id*. 1999; *id*. 2001; Kennedy 1981; Heider 1985; Brown 1991; Kempinski 1996; Olmos 1996; Rundin 2004; López Pardo 2004; *id*. 2006, 145-177; *id*. 2009; Smith 2006; Hess 2007, 326 s.; García Cardiel y Olmos 2021; Matesanz 2017; etc.). Sin embargo, la escena resulta equívoca si se interpreta con narraciones míticas documentadas en textos, como evidencian los discrepantes análisis realizados (Olmos 1996; Prieto 2000, 404 s.; *id*. 2016; López Pardo 2006, 145-146; *id*. 2009, 31 s.; Almagro-Gorbea 2013b, 247 s.; Gómez Peña 2022a; *id*. 2022b; *id*. 2024; etc.).

La divinidad sedente se ha identificado con *El-Dagán, Moloch*, *Kumarbi*, *Kronos*, Tártaro, *Mot*, el Minotauro, *Baal*, *Nergal*, Caco, con los *Goodly Gods* o dioses benéficos de Ugarit*,* con divinidades egipcias como *Seth*-Horus con testuz animal y *Tawered* y con otras deidades infernales de la mitología oriental. Además, las restantes figuras de la escena se han interpretado como deidades, genios o *daímones* funerarios, pero también se han planteado ideas menos aceptables, como relacionar la escena con una procesión de animados músicos (García Bellido 1980, 145 s.), lo que indica la dificultad que ofrece la interpretación precisa de esta escena.

El Banquete Funerario se consideró inicialmente un episodio mitológico con una escena mixta de procesión de ofrendas y de banquete sacrificial a una divinidad terrorífica de los Infiernos, como evidencia el carácter monstruoso de las divinidades y la ofrenda de seres humanos, que se relacionó con sacrificios infantiles fenicios y con una tríada divina formada por un dios de ultratumba devorador de sus hijos, la diosa paredro y el hijo castrador con el cuchillo (Almagro-Gorbea 1978b, 264; *id*. 1983a, 198 s.), a partir del mito de *Kumarbi-Kronos* conocido por textos de Ugarit (Güterbock 1946, 6 s.; *id*. 1948; Labat 1970, 538 s.). J. M. Blázquez (1979, 165) relacionó la escena con *daimones* guardianes de la muerte, pero posteriormente la interpretó como un banquete de ultratumba en un mito oriental relacionado con el sacrificio infantil (*id*. 1999, 52) y con una versión del mito de *Kronos* devorador de sus hijos (*id*. 1998-1999, 115; *id*. 2001, 205 s.).

Charles Kennedy (1981) identificó la deidad sedente bicéfala como *Mot*, dios de la Muerte y del Inframundo, y la relacionó con criaturas míticas comparables, como el Leviatán cananeo, el dios egipcio *Seth-Horus* y el Can Cerbero griego, así como con el rito semita del sacrificio infantil. Una idea parecida planteó Heider (1985), quien consideró que era una divinidad ctónica devoradora de seres humanos, que relacionó con el rito del sacrificio infantil practicado por los semitas occidentales, mientras que Shelby Brown (1991, 70) señaló que el relieve de Pozo Moro refleja un ritual funerario que no se debe confundir con los sacrificios infantiles en el *tophet*, en los que no se constatan evidencias de canibalismo.

A. Kempinski (1986; *id*. 1996) abordó el significado de la escena desde los textos rituales del Próximo Oriente siguiendo la vía de análisis abierta por Ch. Kennedy (1981). Según este estudioso, la divinidad sentada en un trono con un escabel a sus pies es *Mot*, palabra que significa «muerte» en ugarítico, al que consideró el protagonista de esta escena mítica como dios cananeo del Inframundo. *Mot*, dios de la muerte y de la aridez, como evidencian los textos de Ugarit (Watson 1970; Smith y Pitard 2009; Barker 2014, 59 s.), era hijo del dios supremo *El* y antagonista de *Baal*, dios de la lluvia y de la fertilidad. En la escena de Pozo Moro, *Mot* se lleva a la boca un cuenco que contendría un niño con la intención de tragarlo vivo. Kempinski (1986) atribuyó la cabeza superior al sirviente que normalmente está de pie detrás del trono, representada por el escultor sobre la cabeza de *Mot* por falta de espacio. Delante de *Mot* hay dos mesas de ofrendas, la más próxima con un jabalí que el dios agarra por una pata con la mano izquierda. La segunda es una mesa de ofrendas sirio-fenicia con patas de buey, en la que supuso que había una cabeza de animal, una vasija de almacenamiento y tal vez una barra de pan. Frente a *Mot*, una diosa le ofrece una copa y, junto a la mesa de ofrendas, aparece, ya en el borde del relieve, una figura con cabeza de animal de presa, que podría ser la versión fenicia de *Anubis*, el dios egipcio de los muertos.

Esta escena de Pozo Moro se inspira en los banquetes rituales en honor del difunto del área sirio-fenicia, como evidencia la reiterada representación de banquetes en relieves sirio-hititas y asirios originarios del ritual cortesano, como el banquete de Asurbanipal, *c*. 645 a. C. (Magen 1986, 65 s.). Sin embargo, el Banquete de Pozo Moro representa un banquete en el Otro Mundo, hasta ahora no documentado por la iconografía. *Mot* recibía sacrificios anuales para favorecer al *nefesh* o alma del muerto, cuya morada era la estela funeraria (Bonatz 2016), sacrificio con libaciones que se ofrecía al difunto y a las divinidades del Otro Mundo, como documenta la inscripción de *Kattamuwa* (fig. 14C.4), servidor del rey *Panamuwa* de Zincirli (Pardee 2009; *vid. infra*). *Mot*, que significa «Muerte» en ugarítico (McAffee 2019, 125-190), era la divinidad de la Muerte, de voracidad insaciable, pues su apetito era como el de los leones en el desierto, por lo que daba muerte a todo lo que encontraba, especialmente a los seres humanos.

Mot era hijo del dios supremo *El-Kronos*, según la noticia de *Sanchuniathon* transmitida por Filón de Biblos (Euseb., *Praeparatio Evangelica* 1, 9-10). Su trono era un pozo y la maldad de la tierra era su heredad, por lo que *Baal* previene de que «no os acerquéis a la Muerte divina, no sea que os ponga como un cordero en su boca». El mito ugarítico de *Baal* y *Mot* narra el

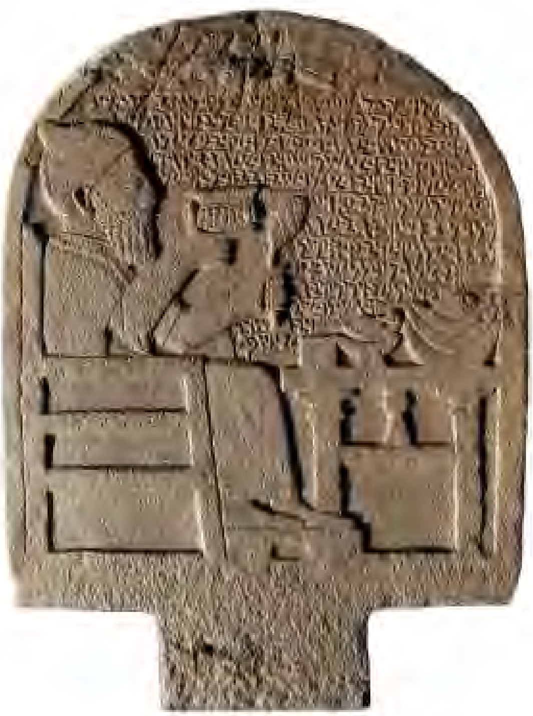


Figura 14C.4. Estela funeraria de *Kattamuwa* en Zincirli (foto: University of Chicago).

combate en el que *Mot* vence inicialmente a *Baal*, dios de la lluvia y la fertilidad, y lo devora «como si fuera un niño». Para enterrarlo, la diosa solar *Shapash* se une a la diosa *Anat*, hermana de *Baal*, que, cuando encuentra a *Mot*, lo agarra, lo corta en pedazos con un cuchillo, lo quema y destroza y tira sus restos en el campo para que lo devoren los pájaros. *El*, padre de *Baal* y *Mot*, envía a *Shapash* para que le devuelva a la vida porque la tierra se había secado y *Mot* regresa a los siete años. Para vengarse, acusa a *Baal* de haber dado a comer a *Mot* a sus propios hermanos y se inicia un combate entre ambos hasta que *Shapash* le informa a *Mot* de que su padre, el dios supremo *El*, se va a poner en contra suya y derribará su trono si no cesa el enfrentamiento, lo que hace que *Mot* finalice la lucha.

Este mito tiene interés para interpretar la escena del Banquete de Pozo Moro, puesto que documenta la creencia en que la muerte suponía caer en poder de *Mot*, el dios del Inframundo que devora al difunto con hambre insaciable, aunque el *nefesh* o alma se mantiene vivo si se ofrecen sacrificios en su memoria y para aplacar a los dioses del Otro Mundo, lo que supone creer en una pervivencia en el Más Allá, en cierto sentido equivalente a la heroización (*vid. infra*).

De manera independiente, Ricardo Olmos (1996, 106-108), pero también J. M. Fernández Rodríguez (1996, 300-304), consideraron que la escena representa dos momentos sucesivos relacionados con un mito de paso a la inmortalidad conocido como «*el niño en el caldero*», idea también analizada por López Pardo (2006, 179 s.). En la parte derecha el personaje de cabeza equina cocina al difunto en el interior de un caldero como acto iniciático, mientras que en la parte izquierda la divinidad sedente devora al difunto para conseguir su apoteosis. Según esta interpretación, Pozo Moro se enmarcaría en el rito mágico del caldero de la inmortalidad como forma mágica de tránsito al Más Allá, característica de la mitología indoeuropea (Olmstead 1979). Olmos (1996, 107) consideró, además, que el jabalí representaría la víctima sustitutoria del personaje renacido a través del caldero. Esta idea fue aceptada en parte por Teresa Chapa (2003, 104-105), aunque consideró difícil explicar cómo el humano deglutido en el banquete infernal se salva transformado en un héroe, frente a Fernández Rodríguez (1996, 300 s.), que planteó que la deidad infernal confería la condición inmortal de tipo heroico, mientras que Michael Blech (1997, 202) interpretó la escena como una representación cultual con connotaciones de antropofagia.

Ignacio Prieto (2000, 349, 404 s.), tras proponer que todo el friso de relieves se debería leer de derecha a izquierda, interpretó esta escena del banquete como el dios de los Infiernos al que se aproximan otras figuras monstruosas en procesión. John S. Rundin (2004), por su parte, aceptó la relación de esta escena de Pozo Moro con los sacrificios infantiles y señaló que tenía cierta conexión con leyendas ancestrales griegas, como las de Tiestes, Tereo y Harpago, en las que se sirve como comida al propio hijo descuartizado, además de asociar la figura monstruosa con el cuchillo afalcatado con el mito del Minotauro y con los sacerdotes con máscaras tauromorfas de los sacrificios rituales infantiles fenicios.

Fernando López Pardo (2004; *id*. 2006, 146-151; *id*. 2009) ha analizado repetidas veces con detalle esta escena y acepta su carácter infernal, planteado por la mayoría de los investigadores desde las primeras propuestas, pero la interpreta como un mito de paso a la inmortalidad como había apuntado Kempinski (1996). En sus análisis señaló inicialmente que los personajes de apariencia humana situados en los calderos, de tamaño menor que las deidades infernales que los doblan en estatura, podrían representar un sacrificio semita infantil, pero desecha esa posibilidad, pues los relieves de Pozo Moro se atienen a una «perspectiva jerárquica», como evidencia la escena del Dendróforo (*vid. supra*, § 14B), desproporción que también ofrece el jabalí situado sobre la mesa, ya que la «perspectiva jerárquica» es un recurso estilístico generalizado desde Egipto a Mesopotamia, por lo que también se usa en relieves sirio-hititas de estilo próximo al de Pozo Moro, como los de Alepo (Kohlmeyer 2000; *id*. 2010; *id*. 2013), Malatya (Orthmann 1971, lám. 39,d-e, 40b y e, 41b y f), Karatepe (*id*., lám. 19,b-c), etc. (*vid. supra*, § 13.4). La escena del Banquete de Pozo Moro no sería una escena de sacrificio infantil, sino que tendría carácter salvífico desde la perspectiva que ofrecen los textos cananeos. Para ello se apoya en la tablilla *KTU* 1.108 de Ugarit, que dice que el rey difunto es *šty*, lexema traducido como «bebido/establecido» *Rafa*, «bebido/establecido» *Gathar*, nombre del primer rey mítico de Ugarit y del primer antepasado divinizado de la dinastía. De este modo, el ser humano introducido en el caldero al que acerca su boca la deidad entronizada estaría a punto de ser «salvado», aunque esta interpretación salvífica la dificulta su posible identificación con *Nergal*. Según su interpretación, se describen dos actos distintos y opuestos. La parte derecha es una escena de aniquilación que representa la muerte de un segundo humano (López Pardo 2004, 496-501; *id*. 2006, 146-151; *id*. 2009). En ella un *daimon* monstruoso empuña un gran cuchillo afalcatado para trocear a ese ser humano introducido en un cuenco, aparentemente colocado sobre un fuego o parrilla[63], frente a la parte izquierda, que representa la acción salvífica del dios entronizado al tragarse al difunto introducido en una copa. Según López Pardo (2009), este tema tiene precedentes en creencias funerarias egipcias, como el *Amduat* (189, 1-7) y el *Libro de las puertas* (97), relación explicable por las estrechas relaciones de Egipto con el mundo cananeo y fenicio, en especial en el campo religioso (Xella 1990, 171), pues, según la cosmología egipcia (*Libro de los Muertos,* § 125), el demonio *Ammut*, con cabeza de cocodrilo, cuerpo de león y la parte posterior de hipopótamo, era el «devorador del muerto» (Lucarelli 2010, 5).

La divinidad sedente con dos cabezas superpuestas de la parte izquierda de la escena la interpretó como una doble deidad, no como una deidad con dos cabezas[64], siguiendo una propuesta de J. Blánquez (1999, 266; López Pardo 2006, 154). Esta doble divinidad la relacionó con *Thakamún* y *Šunam*, dioscuros del dios *El* ugarítico, que se alternan en su estancia en el Inframundo. También plantea (*id*., 156-165) que la divinidad sedente de Pozo Moro podría asimilarse al dios fenicio *Baal* del I milenio a. C. y al *Baal* púnico, pues no sería una divinidad infernal, sino de carácter ctónico.

---

[63] Esta posible parrilla quizás puede relacionarse con las que se utilizarían en los sacrificios de carne que se ofrecía al difunto en su estela o *nefesh* para alimentarlo y para satisfacer a las divinidades infernales, rito que describe la estela de *Kattamuwa* en Zincirli (Pardee 2009).

[64] Los argumentos para sostener que la figura sedente con dos cabezas representa a dos divinidades no son convincentes, pues en esa misma escena se representan yuxtapuestos los dos pies de la figura con el cuenco, lo que indica el dominio de la perspectiva.

Smith (2006, 112 s.) relacionó la divinidad entronizada con los dos *Goodly Gods* que menciona el texto *KTU* 1.23 de Ugarit, mito ritual de la fertilidad, que alude a la voracidad de ambas deidades, descritas con sus fauces abiertas de par en par, con un labio en la tierra y otro en el cielo, como en ocasiones se describe a *Mot* en el ciclo de *Baal,* y al *Sheol* del Antiguo Testamento (*Prov*. 30, 16). En fecha más reciente, Roberto Matesanz (2015; *id*. 2017) se ha ocupado de nuevo de esta escena de Pozo Moro desde una perspectiva grecoitálica al relacionar el episodio mítico del enfrentamiento entre Hércules y Caco, tras robar éste cuatro de los bueyes de Gerión (Prop., *Elegías*, IV, 9). Esta interpretación propone una lectura sucesiva de los cuatro lados del friso como *El palacio de Caco, El Triunfo de Hércules sobre Caco, El santuario de Bona Dea* y *El Triunfo de Hércules sobre Bona Dea*, quizás dispuestos en contraposición simétrica: *Palacio de Caco–Santuario de Bona Dea* (este-oeste) y *Triunfo de Hércules sobre Caco-Triunfo de Hércules sobre Bona Dea* (norte-sur), pero esta hipótesis es poco viable. Lo mismo sucede con la planteada por Álvaro Gómez Peña (2022b), que considera que esta «escena del banquete» representa «el descenso al Inframundo del héroe, equiparable al que realiza el alma del difunto enterrado bajo el monumento turriforme antes de emprender su viaje al Más Allá», cuya «salvación» se produce gracias a la diosa *Taweret*, a la que cree identificar en el extremo septentrional del relieve basándose en la mitología egipcia. También se han interpretado los relieves como narración de las gestas de un «Heracles ibérico» local, protagonista de una saga similar a otras de este héroe conocidas por el Mediterráneo (García Cardiel y Olmos 2021). Estas y otras hipótesis sobre los relieves de Pozo Moro son difícilmente sostenibles, pero testimonian el interés que despiertan a pesar de la dificultad que ofrece su interpretación.

14C.3. Análisis formal

El análisis de esta escena de Pozo Moro requiere una doble aproximación. En primer lugar, es necesario analizar los paralelos formales y estilísticos de las figuras representadas para comprenderlas, lo que además contribuye a precisar su origen. Por otra parte, es necesario «leer» el significado de la escena, lo que requiere compararla con otras representaciones y con textos que faciliten su interpretación en el contexto del monumento.

Este sillar de Pozo Moro ofrece una escena mixta de banquete y de procesión de ofrendas, característica de la iconografía oriental, representada en relieves (Orthmann 1971, lám. 18d y 70f), marfiles (Loud 1939), bronces (Markoe 1985, Gr3, Cy3), etc. En particular, recuerda las escenas de banquete funerario en honor y conmemoración del difunto, características del arte sirio-fenicio como la representada en el sarcófago de *Ahiram* de Biblos (fig. 12.13) a inicios del I milenio a. C. (Rehm 2004) y en las estelas sirio-hititas de los siglos IX y VIII a. C. (Bonatz 2000a; *id*. 2016), como las de Marash (Orthmann 1971, lám. 43-48) y Zincirli (*id*. lám. 57c, 63c, 66d), que representan el banquete funerario (fig. 14C.4). La composición y los detalles de estas estelas, como el trono y las mesas de ofrenda, constituyen los mejores paralelos para esta escena de Pozo Moro, pues reflejan una arraigada tradición cultural, probablemente de origen egipcio, ya que son comparables y probablemente derivan del banquete para alimentar al difunto en el Otro Mundo representado en las estelas egipcias.

La disposición isomorfa de las figuras que aparecen frente a la divinidad sedente en Pozo Moro (fig. 14C.3), puede relacionarse con una procesión asociada al sacrificio funerario (Orthmann 1971, lám. 69a; Akurgal 1969, lám. 32, fig. 104), como la representada en el sarcófago de *Ahiram* (fig. 12.13), con precedentes en placas de marfil, como las de Meggido (Loud 1939, lám. 4).

Esta disposición isomorfa tiene claros precedentes hititas, como el relieve de los doce dioses de la cámara B del santuario funerario de Yazilikaya (Bittel 1976, fig. 251), y pasó a relieves siriohititas como los de Malatiya (*id*., fig. 276; Orthmann 1971, lám. 40b). Sin embargo, la estructura formal de esta escena de Pozo Moro recuerda más la tradición mesopotámica de procesiones de seres antropomorfos híbridos o *Mischwesen*, generalmente genios protectores o «demonios» (von Soden 1964; Wiggermann 2011), como *Lamaštu*, *Pazuzu*, los *Sebettu* o «Siete» y otras deidades y daimones similares del ámbito infernal (fig. 14C.5A-B), que se representaban como seres monstruosos con figura humana y cabeza animal (Mallowan 1966, 118, fig. 60; Wiggermann 1994; Verderame 2013; *id*. 2021, 191 s.; Taylor 2017). Representaciones similares ofrecen los frisos dispuestos alrededor del *apsû* o estanque sagrado de los templos asirios, babilonios y sirios, como el dedicado por Senaquerib (704-685 a. C.) en el templo de *Assur* de Nínive (Ornan 2005a, 43), cuyos proporciones y medidas y cuyos relieves con divinidades y monstruos pueden compararse al friso de Pozo Moro (fig. 14C.6).

En consecuencia, no parece acertado relacionar esta escena con una procesión de animales músicos (García Bellido 1980, 145 s.), ni su estilo permite relacionarla con las representaciones egipcias de dioses del Más Allá y de los 48 decanos o dioses guardianes del cielo nocturno, hipótesis también planteada (López Pardo 2006, 169 s.), aunque estas divinidades, asociadas a las constelaciones, tenían una función escatológica y mágica, pues la noche y el cielo nocturno simbolizaban el mundo de los muertos, y se representan en largas filas isomorfas en laminillas insertas en amuletos fenicios (Vercoutter 1946, lám. 167; Maas-Lindemann 1997; Ruiz Cabrero 2003a; *id*. 2003b), que tienen un estilo y una disposición muy diferentes (fig. 14C.7).

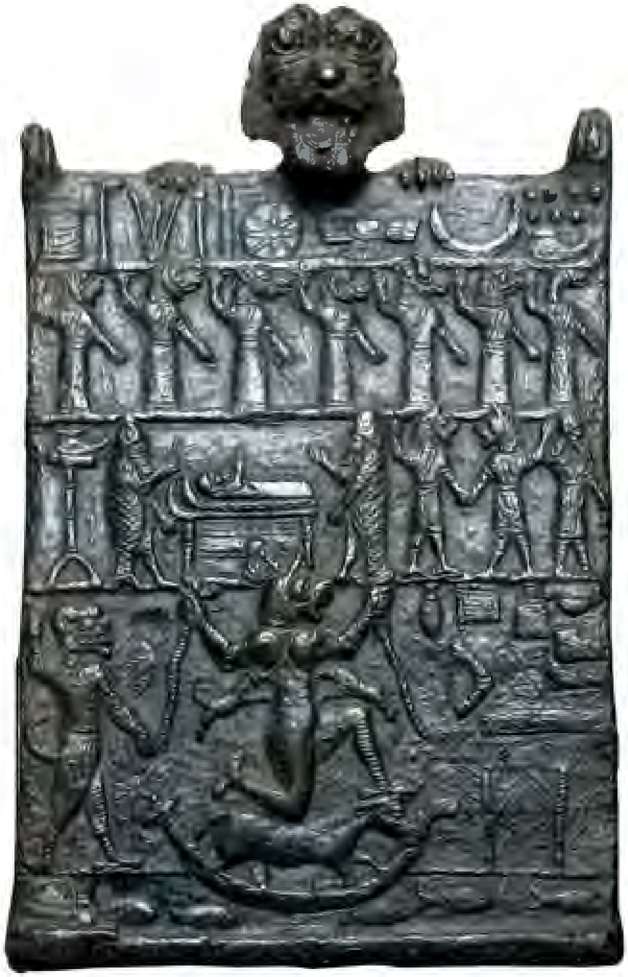
Seres mixtos se representan con frecuencia en la iconografía siriohitita, aunque generalmente se reducen a grifos (Orthmann 1971, lám. 3b-c; 11 h; 15d; 26d; 55a; 58c; 60a; 59b), hombres-toro (*id*., lám. 3a; 10g; 12b; 27d; 35 a-d) y otros diversos seres míticos, como leones antropomorfos, leones y genios alados, etc. (*id*., lám. 3c, 9c, 10e, etc.), cuyo significado debe considerase diferente de los seres monstruosos representados en Pozo Moro, aunque los seres mixtos y su disposición isomorfa en los relieves de Pozo Moro evidencian influjos de un imaginario de tradición mesopotámica.

La divinidad monstruosa de cuerpo humano y doble cabeza superpuesta con grandes fauces con las lenguas salientes recuerda otros monstruos bicéfalos de la iconografía oriental, aunque las cabezas suelen estar contrapuestas y no sobrepuestas. La doble cabeza de la divinidad de Pozo Moro ha sido interpretada en ocasiones como dos divinidades (Blánquez 1999a, 266; López Pardo 2006, 154; *id*. 2009) o como las cabezas de una divinidad y de su sirviente (Kempinski 1996), pero no hay paralelos conocidos que apoyen esta hipótesis y la figura situada frente a esta divinidad tiene sus dos pies representados uno al lado del otro (fig. 14C.2).

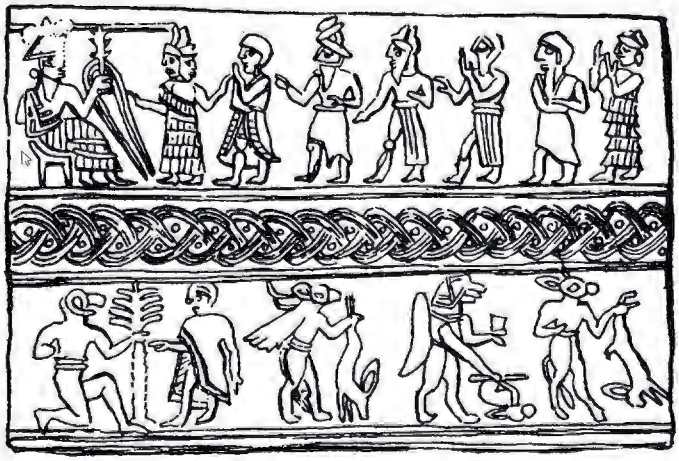
Algunos relieves siriohititas representan seres con doble cabeza (Orthmann 1971, lám. 11,h), como la divinidad alada de Tell Halaf (fig. 14C.8A), iconografía que procede del mundo hitita (fig. 14C.9). Esa misma disposición simétrica mantienen los relieves arcaicos de *Despotes theron* de Villaricos (Almagro-Gorbea 2005b, fig. 2), con doble cabeza y sentados sobre un *diphros* (fig. 14C.8B), y la figura simétrica de un bocado de caballo de Cancho Roano (fig. 14C.8C), cuya asociación a aves y prótomos de caballo permiten atribuirlo a Astart como *Potnia hippon* (Almagro-Gorbea 2005b, fig. 6).

En otros relieves neohititas las cabezas aparecen en ocasiones superpuestas (fig. 14C.10), como las esfinges o quimeras de Carquemis (Orthmann 1971, lám. 27,b), Zincirli (*id*., lám. 61,c) y Tell Halaf (*id*. lám. 11g) y de píxides de esteatita (*id*., lám. 70,c; Mazzoni 2001, fig. 5), representaciones que constituyen el mejor paralelo formal para la doble cabeza superpuesta de la divinidad monstruosa entronizada de Pozo Moro. Estos seres mixtos semihumanos tuvieron amplia difusión en el imaginario de muchas áreas del Próximo Oriente, especialmente en Mesopotamia y Siria, como lo indica la dispersión de los amuletos de *Lamaštu* hasta el área sirio-fenicia (Götting 2012, fig. 4) y la presencia de seres mixtos con cabezas de animal en cilindro-sellos chipriotas desde la Edad del Bronce (Amiet 1992, n.º 452-458), alguno de los cuales llegó hasta Hispania, como el hallado en Vélez-Málaga con una figura de cuerpo humano y cabeza de león, datado hacia el siglo XIII a. C. (Mederos 2005). Estos seres mixtos monstruosos pasaron al imaginario mediterráneo. En la cultura griega arcaica del siglo VI a. C. se representan así a los compañeros de Ulises embrujados por Circe (Ramage 1983; Alexandridis 2009, 270 s.) y seres bicéfalos formaron parte del imaginario orientalizante del Mediterráneo Occidental, pues un escarabeo de ágata de Aliseda ofrece una divinidad con doble cabeza contrapuesta (Almagro-Gorbea 1977a, lám. 29,5) y las bocas, lenguas y ancas monstruosas de estas figuras tienen paralelos en el mundo itálico orientalizante.

La forma, composición y estructura de esta «Escena del Banquete» de Pozo Moro se inspira en el banquete de los palacios de Oriente (fig. 14C.4 y 14C.11 a 13), documentado por numerosas imágenes y referencias escritas (Finet 1992). El esquema del personaje real que preside el banquete sentado en un trono aparece a inicios del II milenio y se estandariza a partir del siglo XIV a. C. (Collon 1992, 26), al disponerse ante él una mesa con el banquete y, en ocasiones, con un sirviente, como en los marfiles egiptizantes de Laquish, Meggido y Tell el-Farah (Loud 1939, 32, n.º 160, lám. 4; Petrie 1930, lám. 55; Ben-Dor Evian 2018), cuyas escenas de banquete representan al rey entronizado ante una procesión de sirvientes con una flor de loto en la mano que



A



B

Figura 14C.5. A, Amuleto con los *Sebēttu*, monstruos híbridos asociados a *Lamaštu* (según Faucher-Gudin). B, Desfile de divinidades en un sello sirio (Ward 1910, fig. 854).

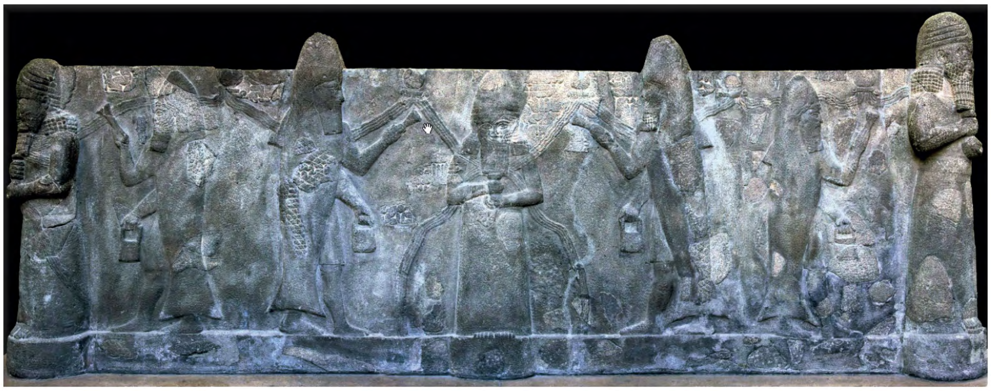


Figura 14C.6. *Apsû* o pila sagrada decorada con monstruos míticos donada por Senaquerib al templo de *Assur* (foto: Wordpress).

alude al renacimiento y la inmortalidad (fig. 14C.4 y 11). Este esquema prosigue en los banquetes suntuarios del I milenio a. C. representados en contextos diversos, entre los que destacan los relieves de los palacios asirios (Finet 1992) y los banquetes funerarios del área sirio-hitita, representados en estelas (fig. 14C.4) y en ortostatos (fig. 14C.13), pero igualmente en píxides de marfil (fig. 14C.12; Herrmann y Laidlaw 2013b, lám. 47) y en cuencos de bronce nordsirios (Markoe 1985, Gr3, Cy3). Sin embargo la escena del Banquete Infernal tiene una relación más precisa con los banquetes funerarios representados de las estelas neohititas y en el sarcófago de *Ahiram* (*vid. supra*), en los que el difunto, con una flor de loto en la mano como signo de resurrección, sostiene en la otra mano un cuenco como copa, que puede relacionarse con la «copa de salvación» (*Sal*. 116,13) que cita el Antiguo Testamento.

El esquema de estas escenas de banquete procede indirectamente de las estelas funerarias egipcias (Bonatz 2000a, 92 s.), en las que el difunto aparece ante una mesa con ofrendas, esquema que pasó al área sirio-palestina para representar al difunto compartiendo un banquete sacrificial funerario, como muestran el sarcófago del rey *Ahiram* de Biblos (fig. 12.13). La misma escena ofrecen las estelas sirio-hititas (fig. 14C.4), que tenían la función de *nefesh* y de monumento conmemorativo del difunto emplazado en su tumba o en su capilla funeraria, por lo que en ellas se representaba el tradicional sacrificio funerario ritual (Orthmann 1971, 376 s.; Voos 1988b, 362; Bonatz 2000a, 50 s., 92 s., 142 s., 158, 168 s; *id*. 2000b). Numerosos textos rituales documentan por todo el Oriente este banquete ritual destinado a conmemorar a los ancestros fallecidos, denominado *kispum* en Mesopotamia (Tsukimoto 1985), que estipulaba las ofrendas de comida y

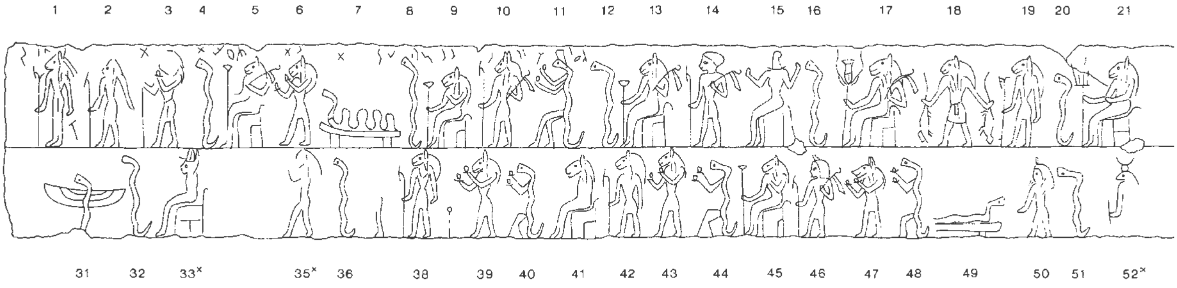


Figura 14C.7. Banda mágica fenicia de Moraleda de Zafayona con procesión de divinidades egipcias (Ruiz Cabrero 2004).

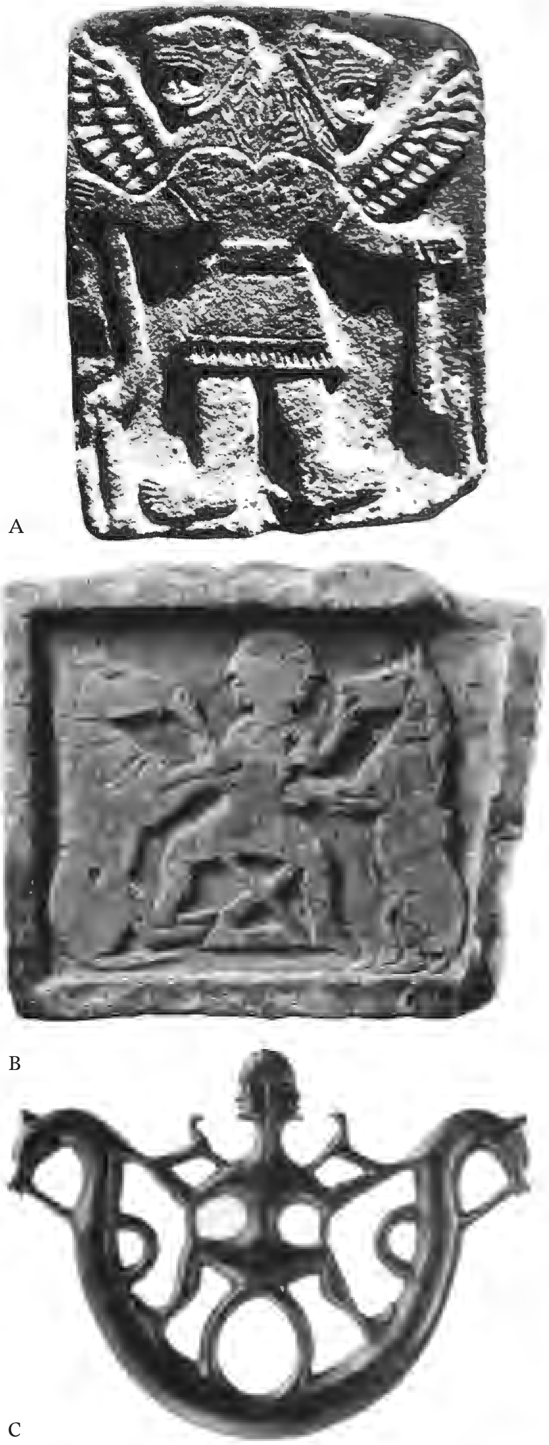


Figura 14C.8. A, Monstruo bicéfalo de Tell Halaf (Orthmann 1971, lám. 11h). B, *Despotes theron* bicéfalo de Villaricos (Almagro-Gorbea 2005b, fig.2). C, Bocado de Cancho Roano con *Astart* como *Pothnia hippon* (Almagro-Gorbea 2005b, fig. 6).

bebida destinadas a alimentar el alma, *nbš* (*nefesh*), que reside y se encarna en la estela para mantener con vida a los ancestros en el Otro Mundo. Este ritual lo representan de forma gráfica las estelas sirio-hititas, como testimonian diversas inscripciones arameas, como las de *Neirab* (*KAI* 225, *KAI* 276) y la de *Kattamuwa* de Zincirli (Pardee 2009), que permiten conocer la función y el significado de estos monumentos (Orthmann 1971, 379; Voos 1988b, 359; Struble y Herrmann 2009; Hawkins 2015). La inscripción aramea de la estela de *Kattamuwa* (fig. 14C.4), hallada en Zincirli, capital del antiguo reino de *Sam'al*, explicita a mediados del siglo VIII a. C. que la estela era el *nefesh* o encarnación del espíritu del difunto tras su muerte (Pardee 2009; Hawkins 2015): «Coloqué (la estela) en una cámara eterna y dispuse un festejo en esta cámara con un toro para *Hadad* (dios de la tormenta y de la fecundidad), un carnero para *Shamash* (dios del Sol) y un carnero para mi alma, que está en esta estela».

14C.4. El *kispum* como banquete del Más Allá

La escena de «Banquete Funerario» del friso oriental del monumento de Pozo Moro resulta muy atractiva, pero no es fácil de interpretar. Los elementos analizados llevan a suponer que representa la visión de un banquete infernal mítico, que probablemente describía en el imaginario de quienes construyeron el monumento cómo se concebía la muerte humana y su paso al Otro Mundo, dominado por seres monstruosos.

Este banquete infernal mítico aludiría al *kispum* o banquete ritual celebrado en favor de los ancestros fallecidos (Tsukimoto 1985), a los que se ofrendaba comida y bebida para alimentar su alma *o nefesh*, que se suponía que residía y estaba encarnado en una estela, como las estelas sirio-hititas (Orthmann 1971, 374; Bonatz 2000a, 115, 157). Esta estela en Pozo Moro es el propio monumento, en el que moraba el *nefesh* del difunto para proseguir su vida en el Otro Mundo. Este ritual mágico del banquete permitía que los descendientes que vivían en este mundo entraran en contacto con el difunto, cuya vida se suponía que proseguía en el Más Allá (Bonatz 2000a, 157). Los personajes representados en las escenas de banquete de las estelas sirio-hititas carecen de atributos que indique su

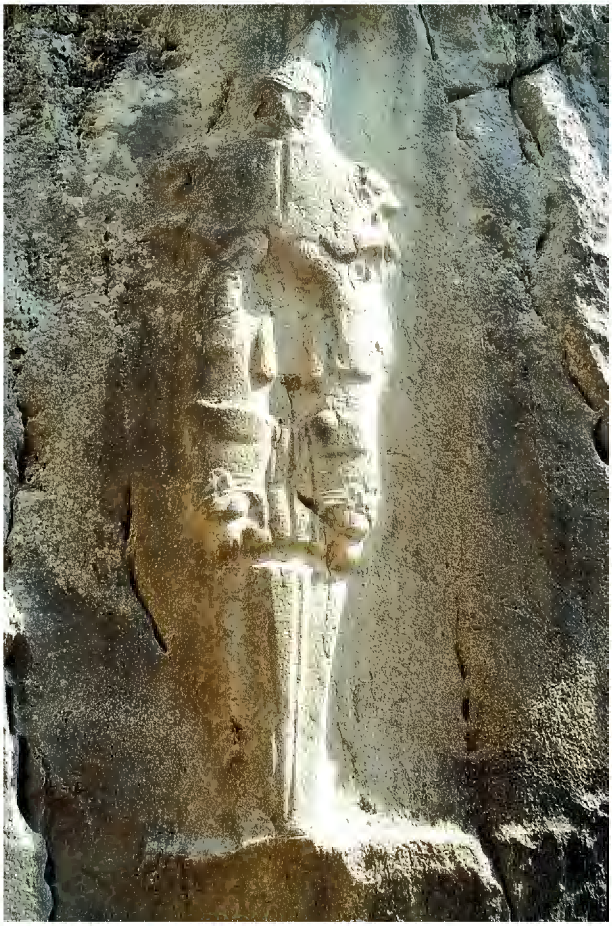


Figura 14C.9. «Nergal puñaliforme» de Yazilikaya (foto: Klaus-Peter Simon, Wikimedia Commons).

divinización, pero este rito documenta la creencia en que, tras la muerte, el alma se separa de los restos mortales del cuerpo y, por medio de ritos mágicos, logra pervivir al recuperar la vida en el Otro Mundo (Pardee 2009; Struble y Herrmann 2009; *vid. infra*). La difusión de las estelas sirio-hititas a partir del siglo IX a. C. refleja los cambios ocurridos en la estructura social de las ciudades-estado sirio-hititas con la renovación paralela de su ideología dinástica regia (Bonatz 2000a, 179), así como el creciente deseo de las clases elevadas de monumentalizar su memoria personal en un proceso de emulación (Bonatz 2000a, 161-165), paralelo al deseo de lograr igualmente la pervivencia en la otra vida.

Estas tradiciones y creencias están presentes, de forma más o menos explícita, en la «Escena del Banquete Infernal» del lado oriental del friso de Pozo Moro, inspirada en el banquete ritual destinado a dar culto a los ancestros fallecidos. El carácter infernal de los monstruos que la protagonizan, junto a los pequeños seres que parecen ser humanos, probablemente se pueden interpretar como el proceso sufrido por el muerto en el Más Allá de acuerdo con su imaginario. Kempinski (1996) y posteriormente López Pardo (2004; *id*. 2006, 146-151; *id*. 2009) han propuesto interpretar esta escena como un mito de paso a la vida en el Más Allá, de carácter salvífico desde la perspectiva que ofrecen los textos cananeos (*vid. supra*), a pesar del carácter horripilante de la escena, que, desde esta perspectiva salvífica, se complementa perfectamente con la escena de la «Diosa de Pozo Moro» que constituía el lado occidental del friso.

La concepción del monumento y las características estilísticas e iconográficas y el imaginario mítico que revelan los relieves del friso de Pozo Moro, entre los que destacan los monstruos híbridos y los seres humanos devorados, además de algunos detalles formales, hacen suponer que sus autores serían artesanos originarios de los reinos sirio-hititas. En concreto, su región de origen puede considerarse la parte meridional de esas zonas profundamente arameizadas, entre el Golfo de Alejandreta y la Siria meridional hasta la altura de Hama en el interior y de Arados en la costa (fig. 13.12), más que del Alto Éufrates como supuso López Pardo (2009, 31, 62). Los relieves de Pozo Moro reflejan un complejo contexto mítico sirio-hitita con raíces en la Edad del Bronce, al que se asocian elementos cananeos y mesopotámicos. Este complejo mítico explica el origen de las escenas de Pozo Moro, entre las que destaca esta escena del Banquete Funerario, que trasluce la fuerte influencia cultural mesopotámica de las zonas sirio-hititas arameas y arameizadas de las que también procede el estilo de los relieves.

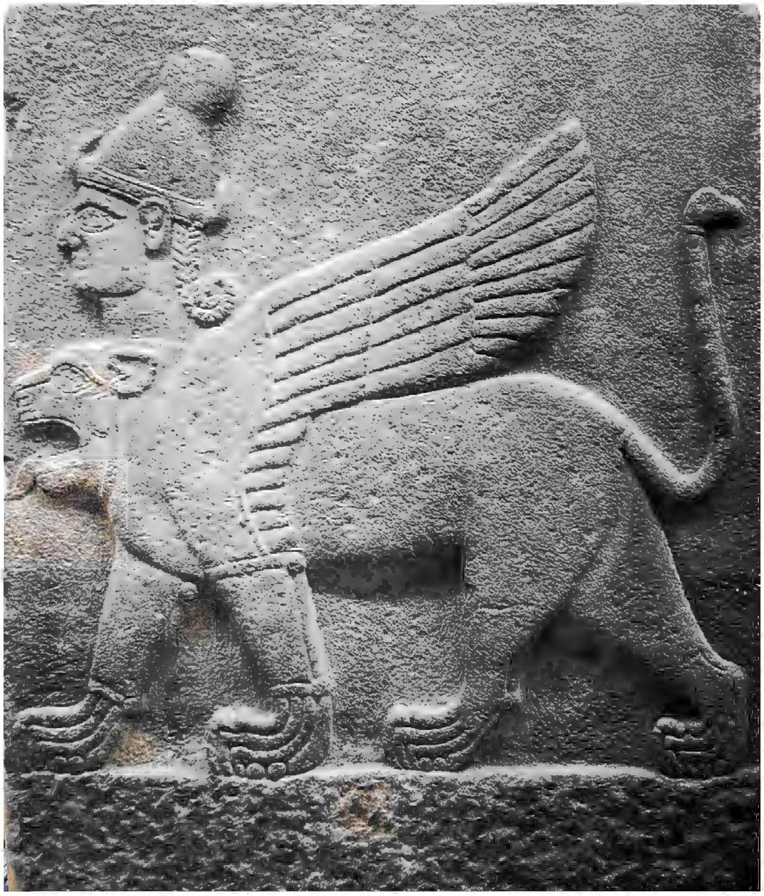


Figura 14C.10. Esfinge bicefálica de Carquemis (foto: Georges Jansoone, Wikimedia Commons).

La cultura sirio-cananea, desde Mari y Ebla a Ugarit y Alepo, celebraba desde la Edad del Bronce el rito del *kispum-pgr*, un banquete funerario ritual en el que se sacrificaba y ofrecía a *El/Dagán* un buey y el *pgr*, que eran los «restos mortales», «el cadáver» (Del Olmo 1996, 82 s.; López Pardo 2006, 165 s.). Este rito permitía al difunto pasar al Otro Mundo y unirse a los *rapha* o muertos ancestrales, rito en el que también participaba la divinidad solar *šps pgr,* «*Shepesh* del muerto» (*KTU* 1.102; Del Olmo 1992, 46; López Pardo 2006, 166). Esta práctica ritual facilitaba la inmortalidad del difunto, que «revivía» como *rapha* al ser devorado por la divinidad, como narra la tabilla *KTU* 1.108 de Ugarit, pues las divinidades recibían al rey difunto en su nueva condición de *rapha* tras haber sido «tragado/revivido» y haberse convertido en un antepasado divinizado, asimilado a *Gathar*, el antepasado mítico fundador de la dinastía ugarítica (Del Olmo 1998, 285).

Los *rephaim* o *Rapaʾūma* (McAffee 2019, 191-261) se consideraban divinos en Ugarit, creencia que perduró hasta época púnica, cuyas inscripciones equiparan los *rephaim* a los dioses *Manes* (Fantar 1970, 17; Ribichini 1987, 127 s.; Lipinski 1995, 190; Del Olmo 1996, 74; López Pardo 2006, 173). También los hebreos consideraban divinizado el espíritu del muerto, como evidencia el término *ʻelohim* usado por el rey Saúl para invocar al espíritu de Samuel (1 *Sam*. 28,8-14) y en el Antiguo Testamento, tras la muerte, *Yahveh*, como Dios supremo, aniquilaba al *nefesh* o le concedía la vida en el Más Allá, como indican Isaías (26,14, 26,19) y los Salmos (*Sal*. 16,8-11, «no dejarás mi *nefesh* en el *Šeol*, ni permitirás que tu santo vea la corrupción» (*Sal*. 17,13-15; 57,5; etc.).

14C.5. *La divinidad que preside la escena: ¿Nergal?*

La figura que preside el «Banquete infernal» es una divinidad con dos cabezas superpuestas sentada en un trono hacia la que se dirigen los restantes seres monstruosos que forman la escena (fig. 14C.2A). López Pardo (2009, 39 s.) interpretó inicialmente esta divinidad entronizada de doble cabeza como la pareja divina *Thakamún* y *Shunam* citada en textos de Ugarit, relacionada con los *rephaim* regios (*id*. 2006, 147, 154 s.; *id*. 2009, 45), pero concluyó que esa divinidad era el

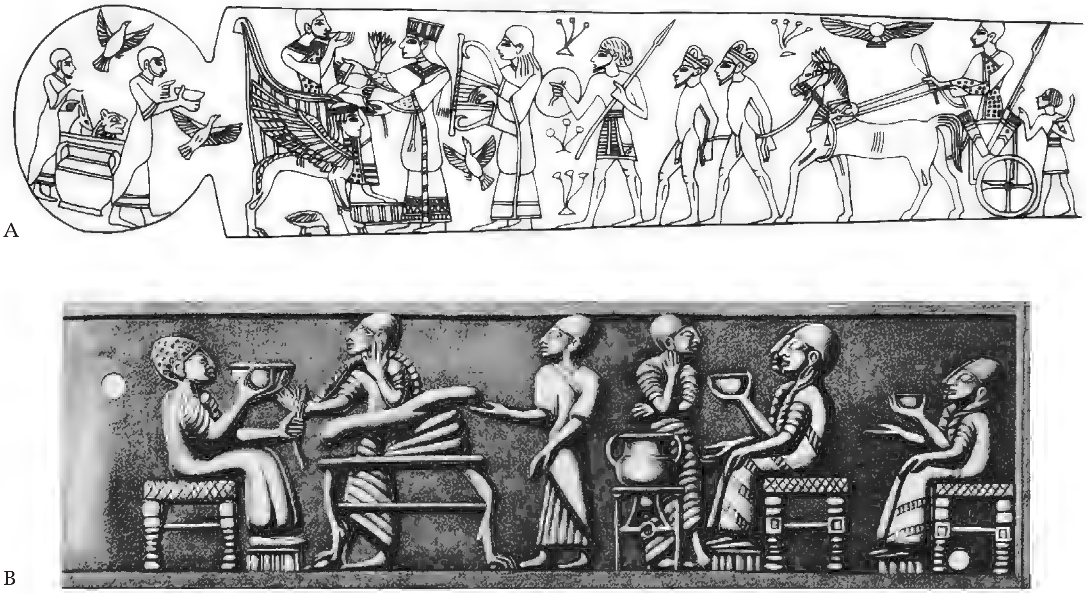


Figura 14C.11. A-B, Placas ebúrneas de Meggido con escenas de banquete (Loud 1939, lám. 4,2b y 32).

dios *Mot,* siguiendo la tesis de Kennedy (1981; *vid. supra*). En un análisis posterior de esta escena López Pardo (2009) identificó esa figura entronizada con dos cabezas como una pareja divina, formada por *Nergal* y *Erra*, su *alter ego* (Steinkeller 1990, 56; Chiodi 1998; *id.* 2000, 37-38), dos dioses estrechamente relacionados (Taylor 2017, 115), como lo estaban con los gemelos divinos *Lugalerra* y *Meslamtaea* (López Pardo 2009, 42), señores del Inframundo en la mitología mesopotámica.

Erra y *Nergal* eran dos dioses sumerio-babilonios del Inframundo «Señores de los Muertos» (Wiggermann 1998-2001, 222), que se alternaban en los Infiernos, pues uno permanecía fuera mientras el otro descendía al Inframundo (Pettinato 2000, 120; *vid. infra*). *Nergal* se consideraba consorte de la diosa *Inanna-Ishtar* y se enfrenta a *Marduk*, dios supremo, patrono de Babilonia (Abusch 1999; Sommerfeld 1985), apoyado por los *Sebettu* (*vid. infra*). *Nergal* se ha considerado rey del Inframundo (Livingstone 1996; Wiggermann 1999a, 218-219), pero estaba vinculado a *Erra,* dios asociado a la guerra, al hambre y a las plagas, pues dirigía a los demonios que las causaban, entre los que destacan los *Sebettu*, siete monstruos demoníacos dirigidos por esta divinidad, que ha sido definida como «el dios semítico de la muerte» (Wiggermann 1999a, 217). *Nergal* era el juez supremo de los humanos que descienden al Inframundo tras la muerte, en un juicio como el que parece ejercer la deidad entronizada de Pozo Moro. Esta divinidad pudiera ser *Nergal,* dios infernal del imaginario arameo procedente de la mitología mesopotámica (Wiggermann 1999b), pero también puede ser una divinidad del imaginario fenicio, como *Mot* o incluso *Baal* y *Rešef* (López Pardo 2009, 62 s.), o el dios arameo del Inframundo *Enmescharra,* padre de los *Sabettu* bienhechores (*vid. infra*), al que menciona un texto de Tell Halaf (Tubb 2016, 134). Estas deidades infernales ofrecen evidentes similitudes, pues *Mot* en la mitología cananea y *Erra-Nergal* en la mesopotámica descuartizan a los muertos a la entrada del Inframundo, creencia con ecos en el Antiguo Testamente (*Sal.* 57,5: «mi *nefesh* (alma) esta postrada entre leones que devoran a los humanos, sus dientes son lanzas y flechas, su lengua un puñal afilado»).

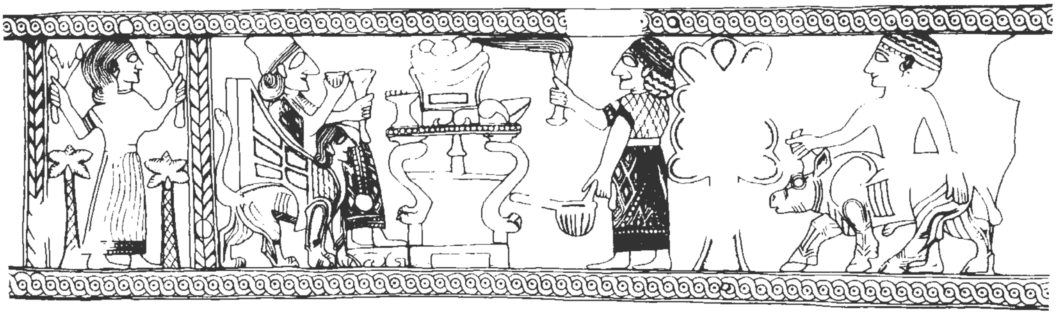


Figura 14C.12. *Pyxis* ebúrneo sirio de Nimrud con escena de banquete (Herrmann y Laidlaw 2013b, lám. 47).

El culto a *Nergal* se extendió por Siria hasta Fenicia y Samaria y debió tener amplio desarrollo en el Alto Éufrates, zona en la que López Pardo (2009, 31) supuso que «se gestó la idea o la imagen que vemos finalmente plasmada en Pozo Moro», hipótesis que confirmaría el estilo sirio-hitita de los seres híbridos y de los seres humanos devorados por una divinidad en esta escena del Banquete infernal. Este horripilante mitema podría relacionarse con la larga tradición de monstruos malignos devoradores de seres humanos que documentan algunos sellos babilonios de fines del III milenio (Ward 1910, 169 s., fig. 453,a-c), pero aún son más llamativos los monstruos híbridos que devoran a seres humanos cuyas piernas salen por sus bocas (fig. 14C.14A-B), representados en los amuletos de Arslan Tash 1 y 2 (Teixidor 1983; Pardee 1998; Conklin 2003; López Pardo 2009, 49 s.). Estos amuletos, que protegían contra seres maléficos, están escritos en una lengua fenicio-aramea con una grafía de tipo arameo del siglo VII a. C. (Zamora 2003, 9), pero los amuletos y objetos mágicos aparecidos en Arslan Tash y Zincirli confirman influjos mesopotámicos en la magia, en las narraciones y en la iconografía del imaginario mítico de las regiones arameas de la Edad del Hierro de los siglos IX al VII a. C. (DeGrado y Richey 2021), proceso que ayuda explicar el origen de la iconografía de Pozo Moro. En este contexto, los monstruos híbridos representados en Arslan Tash, aunque no se identifican con la deidad devoradora de seres humanos del friso de Pozo Moro, documentan la creencia en seres míticos que descuartizaban y devoraban a los muertos a la entrada del Inframundo, como *Mot* en el imaginario semita occidental o *Lugalerra* y *Meslamtaea* en la mitología babilónica (Black y Green 1992, 123-124). Creencias parecidas existían en la mitología ugarítica, pues *El Poema de Baal y Mot* (Del Olmo 1981) describe cómo *Mot*, divinidad de la muerte, devoraba con sus fauces insaciables todo lo que alcanzaba, por lo que esta escena de Pozo Moro se interpretó como el tránsito mortuorio descrito en el ciclo de *Baal* (*KTU* 1.5 I.5-8). En todo caso es evidente la semejanza del mito de *Mot* ugarítico con el babilónico de *Nergal* en el *Poema de Erra* (Cagni, ed. 1969; von Weiher 1971; Wiggermann 1998-2001; Taylor 2017), como advirtió López Pardo (2009).

La iconografía de la divinidad entronizada de Pozo Moro se ha relacionado con la iconografía de *Nergal* (López Pardo 2009), pues las dos cabezas de la divinidad de Pozo Moro se han comparado a las dos cabezas leoninas de *Nergal šaumatari,* «Nergal en forma de arma» (fig. 14C.9), que preside el recinto B del santuario funerario hitita real de Yazilikaya (Bittel 1976, fig. 254; Alexander 1986, 62 s., fig. 82, lám. 56-59), pero también se identifica con *Nergal* una figura alada con dos cabezas de león contrapuestas (fig. 14C.8A) de un ortostado del siglo IX a. C. de Tell Halaf (Oppenheim 1931, lám. 33 a; Orthmann 1971, lám. 11,h; López Pardo 2009, fig. 17). Por otra parte, algunos ritos mágicos luvitas (Yakubovich y Mouton 2023, 348 s.) asocian a *Nergal* como *u.gur* o «Dios Sangrante» con una diosa solar y con los *nakkiu* o «espíritus vengadores» del

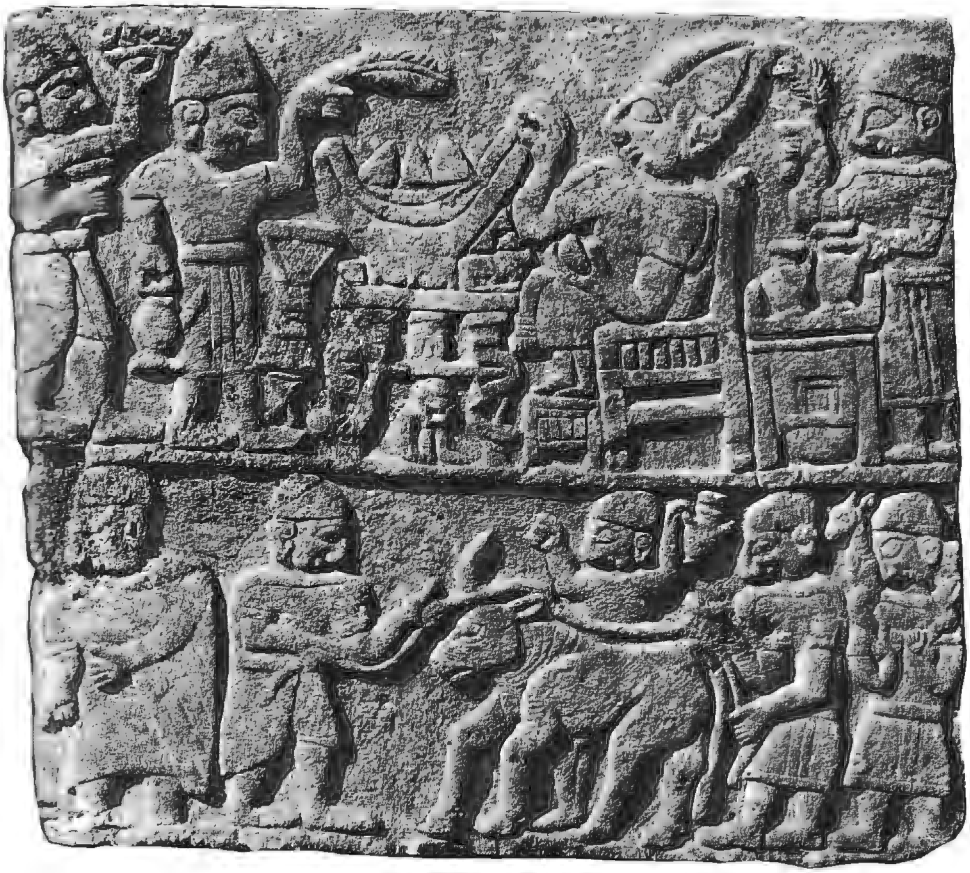


Figura 14C.13. Escena de banquete en un ortostato de Karatepe (Çambel y Özyac 2003, XVI,3).

Inframundo (Mouton 2021, 231 s., 236 s.). Estos dioses serían los doce representados en el friso de relieves del recinto B de Yazilikaya (Bittel 1976, fig. 251; Badali y D'Amore 1982, 1; Alexander 1986, fig. 69-80, lám. 53), que podrían relacionarse con las figuras monstruosas de la escena de Pozo Moro. La relación de *Nergal* con divinidades del Inframundo la confirma «La visión del Inframundo de un príncipe asirio» (Livingstone 1989, 68-76), que describe quince dioses o monstruos híbridos, de cuerpo en parte humano y en parte de animal, que rodean a *Nergal* en su corte (Livingstone 1989, 72; Wiggermann 1994, 224; *id*. 2011, 298), por lo que recuerdan los monstruos representados en esta escena de Pozo Moro.

La interpretación más precisa de esta escena depende en gran medida de poder precisar qué gentes la crearon. Los paralelos más próximos, por su forma y estilo, de los relieves y leones de Pozo Moro aparecen en la zona del Alto Éufrates hasta la Cilicia Oriental (fig. 13.12), entre los que destacan los ortostatos de Tell Halaf y de Karatepe (Almagro-Gorbea 1983a, 216-217 y 264; *vid*. *supra*, § 13.7). También en esa zona se documentan seres de doble cabeza, como las quimeras de Zincirli, Carquemish o Tell Halaf, que constituyen el mejor paralelo formal de las cabezas superpuestas de la deidad entronizada del Banquete Infernal y en esa misma zona el dios *Nergal*, soberano del Inframundo, se asocia a la iconografía de seres híbridos devoradores de seres humanos (López Pardo 2009, 54), como los representados en los amuletos

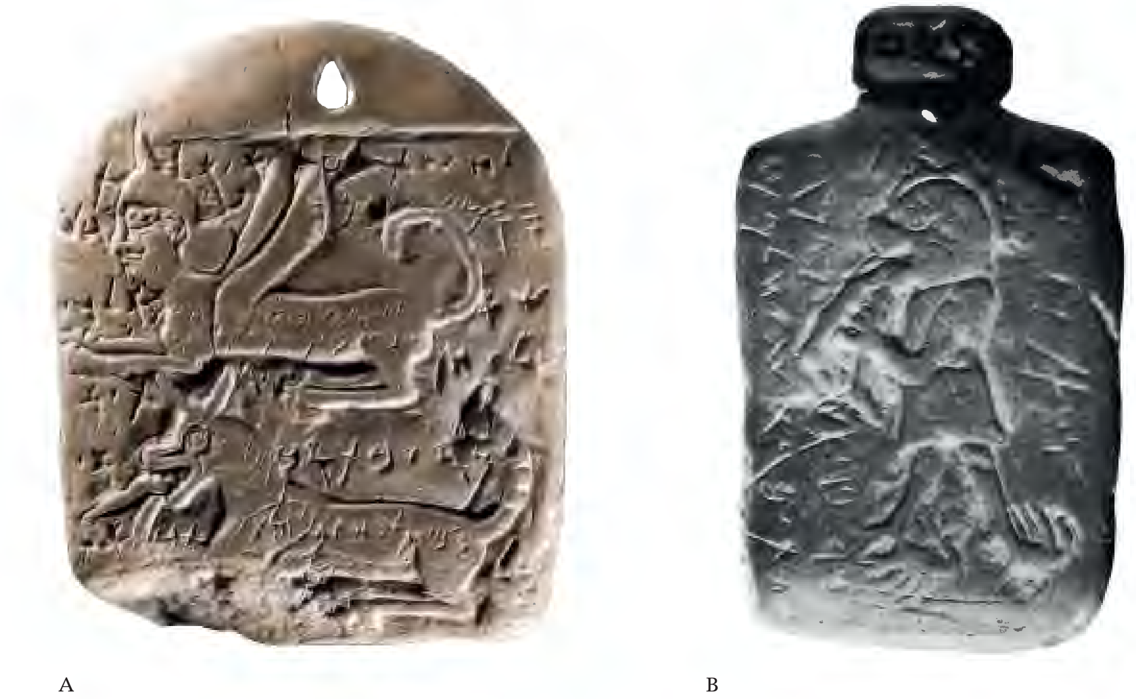


Figura 14C.14. A-B, Monstruos devorando a seres humanos en amuletos mágicos de Arslan Tash 1 y Arslan Tash 2 (fotos: Wikipedia y Teixidor 1983, 107).

Arslan Tash 1 y 2 (fig. 14C.14A-B). En consecuencia, esta escena de Pozo Moro parece reflejar creencias arameas influidas por el imaginario mesopotámico, que explicarían las coincidencias con el imaginario cananeo de Ugarit, sin excluir un fondo ancestral común de los semitas occidentales.

14C.6. El desfile de monstruos infernales

La escena del Banquete Infernal muestra a la divinidad que la preside asociada a genios o *daímones* monstruosos que habitaban en el ámbito infernal (fig. 14C.3). Estos seres característicos de la mitología oriental (von Soden 1964; Keel 1992, fig. 281; Wiggermann 1994; *id*. 2011; Verderame 2013; *id*. 2021, 191 s.) eran concebidos y representados como *Mischwesen* o seres antropomorfos híbridos (fig. 14C.5A), generalmente con cabeza de animal y cuerpo humano (Wiggermann 1994; Konstantopoulos 2021). Sin embargo, ningún monstruo híbrido de Pozo Moro es similar a los conocidos en la iconografía oriental. *Daímones* híbridos aparecen representados en ortostatos de Alepo (Kohlmeyer 2000; *id*. 2009), Ain Dara (Orthmann 1971, lám. 3), Karatepe (*id*., lám. 15d), Carquemis (*id*., lám. 26d, 27d, 33a, 35a-d), Sakçagözü (*id*., lám. 49,a, 50c), Til Barsip (*id*., lám. 53,b), Zincirli (*id*., lám. 55a, 58c, 59b, 60a,), Tell Halaf (*id*., lám. 8b y h, 10g, 12b), etc., pero los seres monstruosos de Pozo Moro se aproximan más, por su aspecto formal, a las representaciones de los *Sebettu* (fig. 14C.5A), daímones representados en amuletos protectores mesopotámicos (Mallowan 1966, 117, fig. 60), y a otras divinidades, generalmente monstruosas (fig. 14C.5B), relacionadas con el Otro Mundo (Ward 1910, 280, fig. 854, 855).

La parte derecha de la escena del Banquete de Pozo Moro muestra dos divinidades monstruosas que debían iniciar una procesión probablemente formada por siete seres semejantes, a juzgar por la longitud del friso y el tamaño de las dos figuras conservadas. En consecuencia, esta procesión de monstruos podría identificarse como una «Heptada Infernal» que se dirige hacia la divinidad entronizada, que representa al «Señor de los Infiernos». Esos siete monstruos podrían relacionarse con los *Sebettu*, los «Siete Dioses» acadios, que eran demonios destructivos del *Apsu* (Lurker 2004, 168; Foster 2005, 880-911; Konstantopoulos 2015, 150 s.), considerados como las divinidades del Inframundo que formaban el cortejo de *Nergal*, el dios de la muerte (Livingstone 1989, 72; Wiggermann 1994, 224), equivalentes a los *nakkiu* o «espíritus vengadores» del Inframundo luvita, igualmente asociados a *Nergal* (Mouton 2021, 231 s., 236 s.). Los *Sebettu* o «Los Siete» forman en ocasiones una Heptada Divina (Taylor 2017, 146 s.), pero otras veces tenían funciones demoníacas (*id*., 162 s.), por lo que se ha supuesto que existían dos grupos de estos demonios en la mitología mesopotámica, unos malignos y otros benéficos (Konstantopoulos 2015). Los malignos, identificados con las Pléyades en la astrología babilónica, eran hijos de *Anu*, dios del cielo, pero servían al dios de la peste y de la muerte, *Erra* o *Nergal,* como divinidades destructivas del *Apsu* (Foster 2005, 880-911; Konstantopoulos 2015, 150 s.). Estos *Sebettu* malignos traían la muerte y la destrucción y comían carne humana, como narra *El Poema de Erra y los Siete Demonios* (Cagni, ed. 1969; Taylor 2017), redactado en Babilonia en el VIII a. C., uno de las obras más populares de la literatura acadia desde el III milenio hasta época helenística por su relación con la magia y los encantamientos. Prescripciones rituales neoasirias hacen referencia a heptadas, como los «Siete Sabios», los *Sebettu*, etc. (Black y Green 1992, 162 s.), pero la escena de Pozo Moro también puede relacionarse con procesiones de dioses representadas en cilindro-sellos sirio-hititas (fig. 14C.5B), como el que muestra a una divinidad entronizada con barba, quizás *Shamash*, Dios de la Justicia, ante la que se presenta una divinidad bifronte que se supone que conduce al difunto para ser juzgado acompañado de otras figuras, la sexta y última interpretada como la diosa consorte del dios entronizado (Ward 1889, fig. 49; *id*. 1910, 280, fig. 854, 855).

En esta procesión de monstruos de Pozo Moro, parece femenina la primera figura monstruosa con lengua doble situada frente a la divinidad entronizada, ya que viste un traje largo acabado en flecos que se diferencia de la túnica corta que visten los personajes masculinos del friso, aunque este traje, lo mismo que el gorro puntiagudo que lleva, también aparece usado por hombres en relieves neohititas y en algunas de la representaciones de los *Sebettu* (fig. 14C.5A-B).

La segunda figura ofrece una cabeza que parece equina, por lo que podría compararse a los monstruos equinos alados representados en la base del caldero de bronce de la tumba Bernardini de Preneste, obra de la Siria septentrional datada *c*. 700 a. C. (VV.AA. 1976, 237, lám. 50). Su estilo sirio lo confirman las bocas, lenguas y ancas de las figuras de monstruos representadas en *kardiophylakes* itálicos orientalizantes (Schiering 1977). Este ser monstruoso de Pozo Moro empuña un gran cuchillo en su mano derecha mientras dirige la izquierda hacia un caldero, en el que se ha introducido a un ser humano, colocado sobre lo que parece ser un brasero bajo el que arde fuego. López Pardo (2006, 151 s.) interpretó que ese ser humano habría sido excluido de la condición de *rapha* al haber sido condenado a no tener vida en el Otro Mundo, idea que consideró originaria de la mitología funeraria egipcia sobre el *Duat* o Más Allá, como documentan el *Amduat* (189,1-7), el *Libro de las Puertas* y el *Libro de los Muertos* (Scandone-Matthiae 1987). En consecuencia, interpretó que este monstruo empuña un gran cuchillo afalcatado para destrozar y aniquilar los cuerpos de los muertos, mientras por el suelo se arrastra una serpiente que arroja fuego para abrasar el caldero, mitema tomado del *Libro de las Puertas* (97). Esta interpretación resulta dudosa, pero el monstruo de cabeza equina que empuña un cuchillo acentúa el carácter sacrificial de la escena, que confirma el jabalí dispuesto sobre la mesa, animal que acentúa su carácter funerario pues era una ofrenda sacrificial habitual a la divinidad de la muerte, sea *Nergal* u otra divinidad similar, concebida como devoradora de hombres, lo que explicaría su manifiesto carácter monstruoso.

En las primeras interpretaciones de Pozo Moro esta escena se relacionó con los sacrificios humanos documentados en la Hispania prerromana, tanto infantiles (Moneo 2003, 409 s.; Almagro-Gorbea y Lorrio 2011, 49, 305 s.) como de adultos (Blázquez 1975b, 145 s.), que en Cádiz perduraron hasta época de César (Cic. *Pro Balbo*, 43). Filón de Biblos (Eusebio, *Praep. Ev*. IV, 16,6) testimonia este rito fenicio-cananeo, que confirman la Biblia (1 *Re*. 16,3; 2 *Re*. 23,10) y los *tofets* del mundo púnico (Moscati 1966, 61), por lo que esta escena de Pozo Moro se relacionó con sacrificios humanos a una divinidad infernal equivalente al *Mot* cananeo (Kempinski 1996) o al *Moloch* fenicio (Kennedy 1981, 214). Posteriormente López Pardo (2006; *id*. 2009) consideró que en el friso no se representaba al personaje enterrado en el monumento, sino a divinidades ctónicas, por lo que esta escena era una narración mítica del paso por la muerte para renacer como *rapha* divinizado y alcanzar la vida en el Más Allá. En su interpretación inicial suponía que procedería de tradiciones fenicias de origen cananeo con influencias de la escatología egipcia (*id*. 2006, 176 s.) y relacionó la escena con el mito de *Mot* como monstruo que despedaza a su presa (*vid. supra*), al igual que los dioses gemelos *Lugalerra* y *Meslamtaea* en la mitología babilónica, quienes descuartizaban a los muertos a la entrada del Inframundo (Black y Green 1992, 123-124). Posteriormente supuso que la representación de deidades y demonios híbridos devorando seres humanos se debió gestar en el Alto Éufrates (López Pardo 2009, 53), hipótesis más acorde con la estructura isomorfa y el estilo de las figuras, que revelan un imaginario mítico de raíces mesopotámicas probablemente llegado al mundo sirio-hitita a través de los arameos. Sin embargo, el Antiguo Testamento evidencia creencias parecidas cuando utiliza el verbo *bl´* («devorar, tragar») para describir que la Muerte despedaza a los muertos cuando llegan al Šeol (Delcor 1976, 129), visión escatológica del carácter «aniquilador» de la Muerte compartida en el I milenio a. C. desde Israel (*Sal*. 57,5) al imaginario sirio-cananeo, que concebía genios malignos que «devoraban» a los muertos en el Inframundo, mitema asociado a la creencia en la resurrección en el Más Allá que constata Isaías (765-686 a. C.) y que prosiguió hasta el exilio en Babilonia (586-538 a. C.).

Algunos textos cananeos de Ugarit también hacen referencia a monstruos que habitan «en medio del desierto», *btk.mlbr*, en territorios incultos fuera de la tierra habitada por los hombres. Estos monstruos aparecen representados en los citados amuletos mágicos de Arslan Tash 1 y 2, en el Alto Éufrates, con conjuros en lengua fenicia con elementos arameos. Estos amuletos representan sendos seres híbridos en el acto de engullir a un ser humano (Pardee 1998, 39-40; Conklin 2003, 89; Zamora 2003, 11, 17). Arslan Tash-1 muestra a un cánido monstruoso tumbado de cuya boca sale una pierna humana, tras haber devorado el cuerpo (fig. 14C.14A). Una escena similar ofrece el amuleto Arslan Tash-2, con un monstruo antropomorfo con cabeza de cánido que introduce con sus manos en sus fauces a un humano del que ya solo salen las piernas (fig. 14C.14B). El texto mágico de este amuleto denomina a este ser maligno *mzh,* «el devorador» (Caquot y Mesnil de Buisson 1971, 398) o «el destructor» (Pardee 1998, 19), por lo que estos amuletos evidencian el carácter «destructor» y «devorador» de estos genios del Inframundo que simbolizaban la muerte.

14C.7. El «Caldero de la Inmortalidad»

Los cuencos con personajes humanos en su interior de la escena del Banquete Infernal de Pozo Moro representan otro mitema que ha suscitado interés. Los personajes introducidos en cuencos, desde un punto de vista formal, pueden compararse con los animales introducidos en un caldero para ser comidos en un banquete (fig. 14C.11A), representados en una placa ebúrnea de Meggido (Loud 1939, lám. 4, n.º 2; López Pardo 2006, fig. 64).

Sin embargo, el interés de la representación de Pozo Moro radica en su significado. Estos seres humanos introducidos en un caldero se han relacionado con ritos de «resurrección» documentados en Ugarit, a los que también alude la Biblia (*vid*. *supra*), pero como Pozo Moro está en Hispania se plantea su posible relación con el difundido mitema del «Caldero de la Inmortalidad» o «Caldero de la Vida» del mundo celta (Green 1992, 52 s.).

Olmos (1996, 106-108), Fernández Rodríguez (1996, 300-304) y López Pardo (2006, 179 s.) han relacionado esta escena con un rito mágico de inmortalidad documentado en la mitología griega, que generalmente protagonizan diosas con poderes mágicos, que introducen a un niño en un caldero para hacerle inmortal. La mitología griega ofrece dos mitemas distintos, pero relacionados, referentes a personas introducidas en un caldero. Mitos como el de Licaón y el de Tántalo, quienes dan a comer sus hijos a los dioses, suponen banquetes canibálicos, por lo que el mito refleja la repugnancia del mundo griego hacia la antropofagia, mitema que no parece tener relación con la escena de Pozo Moro.

Por el contrario, otro mitema griego es el de introducir a un infante muerto en un caldero para su resurrección, mito similar al del infante recién nacido introducido en un caldero o en el fuego para hacerle inmortal, pues ambas variantes son un eco del mito del «Caldero de la Vida». *Rhea* introduce en un caldero a Pélope, el hijo de Tántalo (*Olim*. 1, 37-40), como hizo Deméter para resucitar a Dionisos (Burkert 1972, 217), y se pueden añadir otros casos de resurrección tras la muerte en un caldero, en ocasiones sustituido por el rito de pasar al infante por el fuego (Olmos 1996, 106 s.; López Pardo 2006, 180 s.). Estos mitos han llevado a Olmos (*ibid*.) a suponer que el personaje humano introducido en un caldero en la escena del Banquete Infernal de Pozo Moro no está muerto ni está destinado a ser devorado en el banquete, sino que es un ser humano que va a ser sustituido por el jabalí situado en la mesa de ofrendas en un rito relacionado con creencias en la salvación, pues el personaje del cuenco adquiriría un carácter heroico cuasi divino al pasar al Otro Mundo e identificarse con un antepasado heroico divinizado, fundador de la dinastía real.

La introducción de una persona en un caldero para lograr la inmortalidad es una tradición mítica bien atestiguada en Hispania y en Europa Occidental, pues se relaciona con el mito del «Caldero de la Vida». Este mito se asociaba en Irlanda y Gales a festivales del Otro Mundo y a creencias en la resurrección (Green 1992, 57 s.). En la tradición mitológica celta el caldero era un símbolo de abundancia, como el caldero que existía en el *Sidh*, que proporcionaba comida y bebida inagotables en el Más Allá. También el dios *Dagda* poseía un caldero mágico, descrito en la Batalla de *Magh Tuired* (Gray, trad., 1982, 6), que devolvía la vida a los guerreros muertos en el combate. En la literatura y el folklore de Gales aparecen diversos calderos míticos que tenían la propiedad de devolver la vida a quienes eran introducidos en su interior, como el *Pair Dadeni* o «Caldero del Renacimiento», capaz de resucitar a los muertos, que *Branwen ferch Llŷr* entregó al rey de Irlanda, pues era capaz de resucitar a los guerreros muertos, pues si se cocían al fuego en el caldero por la noche, resucitaban al día siguiente, aunque al convertirse en espíritus perdían la capacidad de hablar, según recoge la Segunda Rama del *Mabinogion*, pero existían otros calderos mágicos, como el «Caldero de Awen», que permitía a una persona mejorar su aspecto.

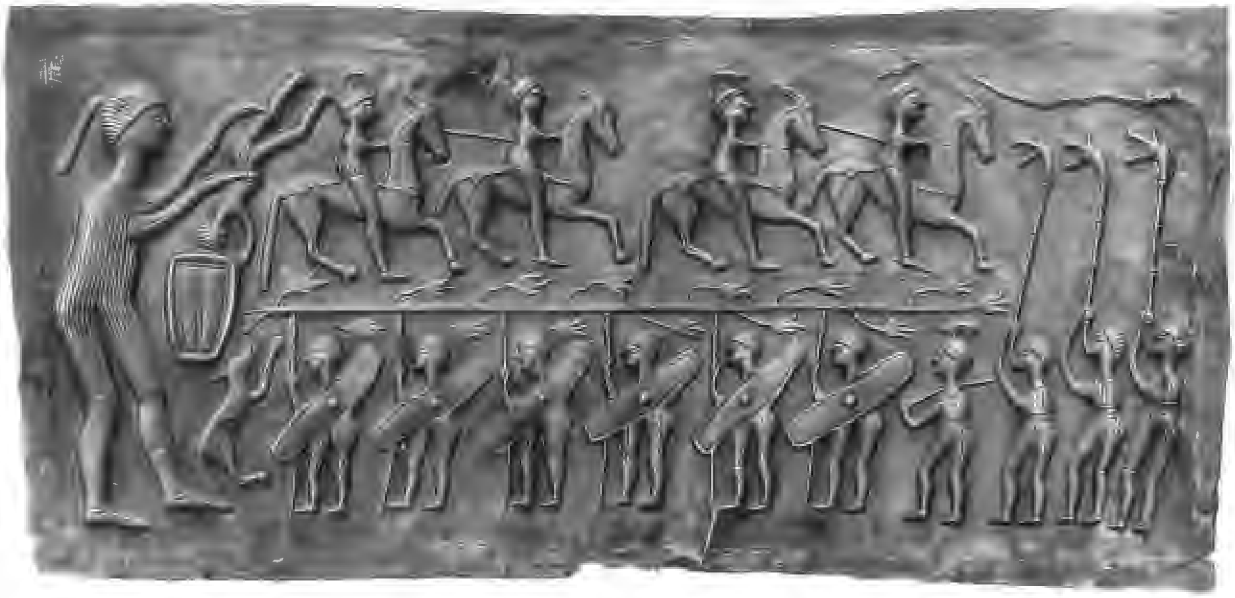


Figura 14C.15. Inmersión de guerreros en el «Caldero de la Vida» en el Caldero de Gundestrup (foto: British Museum).

Esta tradición literaria la confirma la interesante escena del Caldero de Gundestrup, datado a inicios del siglo I a. C. Una de sus placas interiores representa una fila de infantes guerreros con lanza y escudo que avanzan hacia la izquierda, dirección de la muerte, donde una figura a escala doble introduce a un hombre en un caldero, junto al que aparece un perro (fig. 14C.15). La escena representa un mito celta similar al trasmitido por diversos relatos de la literatura galesa, en el que los guerreros caídos en el campo de batalla eran sumergidos en un caldero para renacer a la vida del Más Allá (Olmstead 1976).

Estos mitos se han relacionado con tradiciones chamánicas (Eliade 1999, 178), según las cuales un chamán, cuando iba a morir, era sacrificado, descuartizado y cocido en un caldero para que «renaciera» en el cuerpo de un joven. También con estos mitos se relaciona el baño iniciático del Marte itálico (Hermansen 1940, 49 s.; Dumézil 1977, 574 s.), sumergido en un caldero con agua hirviendo para obtener invulnerabilidad y *furor*, como Aquiles al ser bañado por Tetis (*id*., 575), rito similar al realizado por *Cúchulainn* (*La postración de Cüchulainn*, 36; Dunn, ed. 1914, 60 s.) tras su combate iniciático (Dumézil 1989, 79). Un rito similar lleva a cabo *Batraz*, héroe de los osetas del Caúcaso (Dumèzil 2003, 168; Colarusso y Salbiev, eds. 2016, 229 s.) y puede añadirse la tradición de los *Chepsuges* caucásicos de sumergir a los niños en la cuba del herrero para fortificar su salud (Kruta 1985, 354). Todos estos ritos se relacionan con la tradición ancestral de las saunas castreñas con piedras candentes (Strab. III, 3,6), en las que se introducían los jóvenes para salir «renacidos» como «guerreros del Más Allá» (Almagro-Gorbea 2024d), por lo que estos ritos de paso suponían una idea de renacimiento mágico (Ginouvés 1962, 235 s., 240 s.).

En consecuencia, relatos y tradiciones míticas documentan el mitema del caldero a través del cual se alcanza la inmortalidad en la otra vida. Este contexto mítico permite comprender mejor el significado de los seres humanos introducidos en cuencos de la escena del Banquete Infernal de Pozo Moro. Sin embargo, en esta escena deben valorarse dos aspectos. La escena puede explicarse como un rito de «resurrección» documentado en Ugarit y al que alude la Biblia, pero en Pozo Moro pudo interpretarse como el difundido mitema del «Caldero de la inmortalidad», bien conocido en el mundo celta. Esta doble perspectiva, oriental y occidental, permite conocer qué comprenderían las poblaciones ibéricas de los mitos y ritos representados en los relieves del friso de Pozo Moro. Es un tema de gran interés, que se añade al propio interés de la escena.

14C.8. La divinidad de Pozo Moro y el cánido infernal

En el complejo imaginario mítico que describe el friso de Pozo Moro aparecen monstruos con la lengua saliente que se han considerado de aspecto canino y se han relacionado con la estrecha asociación que tenía *Nergal* con el perro en el mundo arameo, pues era su animal simbólico (López Pardo 2009, 56 s.), como confirman las concepciones astrológicas. La estrecha relación de *Nergal* con el perro la evidencian los monstruos con formas caninas que devoran personas humanas representados en los amuletos del siglo VII a. C. de Arslan Tash 1 y 2 (fig. 14C,14A-B), que constituyen el mejor paralelo iconográfico de los seres humanos devorados en el friso de Pozo Moro. Esta relación perduró hasta época romana, pues inscripciones arameas del templo de *Nergal* en Hatra hacen referencia a *mrgl klb'*, «*Nergal* el perro» (Caquot 1955, n.º 70, 267-269; Dirven 2009), y un ara de Palmira tiene un perro con una inscripción alusiva a la fiesta de *Nergal* (Gawlikowski 2000, 155-156). Además, también el demonio *Pazuzu*, muy popular en época neoasiria y neobabilonia por sus funciones malignas y protectoras, tenía formas caninas (Gane 2012 124 s.).

Llaman la atención que estas creencias de Mesopotamia y de la Siria aramea, que asocian el dios del Inframundo con cánidos, sean perros o lobos, son comparables a la misma asociación documentada en la Europa prerromana, tanto en Italia (Cherici 1994) como en Hispania (Almagro-Gorbea y Lorrio 2011, 54 s., 308 s.) y en la *Keltiké* (*iid*., 55 s., fig. 19 y 20A). Esta coincidencia, apenas valorada, puede deberse a influjos míticos llegados en época orientalizante, como evidencia la iconografía (Nasso 2012), pero no se debe excluir un origen ancestral común y un desarrollo paralelo, pues la asociación de cánidos al Inframundo pudiera remontar a influjos indoeuropeos llegados a través de Anatolia o, incluso, a tiempos paleolíticos, como otros mitos ancestrales (Ballester 2023, 534 s.), ya que los cánidos siempre han tenido simbolismo infernal (*id*., 476 s.). En cualquier caso, estas concepciones del imaginario mítico facilitarían la asimilación en Pozo Moro de los mitos arameos, que se reinterpretarían desde el imaginario ibérico local, como debió ocurrir con los calderos con seres humanos, probablemente interpretados desde el mito del «Caldero de la Vida».

La asociación de la divinidad infernal con un cánido aparece en la mitología de diversos pueblos prerromanos, desde el mundo germano al mundo celta y al itálico. En diversas culturas indoeuropeas extendidas hasta el Mediterráneo, el lobo era el animal del Más Allá, relacionado con la noche y la muerte, lo que explica su asociación a cofradías de guerreros y a ritos de iniciación originarios de la Edad del Bronce, en las que simbolizaría la muerte y el descenso a los Infiernos, de donde el guerrero saldría revestido de inmortalidad (Almagro-Gorbea 2024d).

En la mitología indoeuropea, concretamente en la celta, existía un lobo ancestral asociado al mundo infernal, al que los hombres iban tras su muerte (MacCulloch 1911, 218). Esta tradición mítica explica el carácter lobuno de dioses celtas infernales como *Silvanus* (Green 1992, 190 s.), *Succelus*, bien documentado en la Península Ibérica (García Bellido 1966), y otros dioses con teónimo lobuno, como *Vaelico,* de **vailos*, «lobo» (Fernández Gómez 1973; Schattner *et al*. 2006) o el dios-lobo del «Guerrero sacrificante» de Bujalamed, Jaén, que representa al ancestro gentilicio,

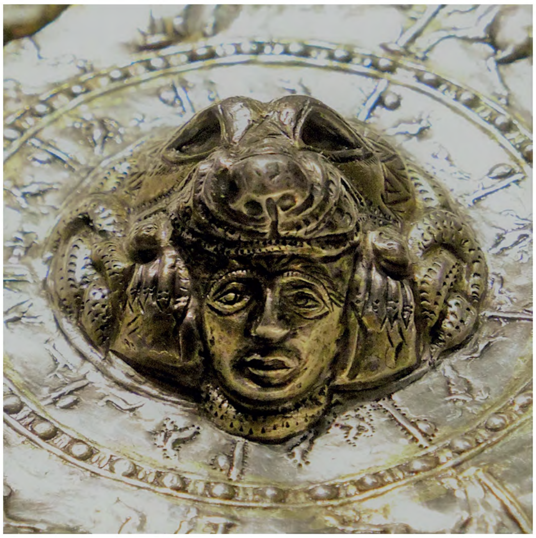


Figura 14C.16. Umbo de la patera ibérica de Perotitos, Jaén, con una cabeza humana en las fauces de una cabeza lobuna (foto: César Morales).

semejante a *Teutates* o *Dispater* (Almagro-Gorbea y Lorrio 2011, 55), divinizado e identificado con el lobo (fig. 18.1). En la Hispania prerromana lobos y cabezas humanas se relacionan con el culto al antepasado (Almagro-Gorbea y Lorrio 2011, fig. 20B-D, 21A-E y Apéndice 5). Destacan algunas *phiálai mesomphalós* ibéricas (*iid.*, 55, fig. 17E-F y 20C y Apéndice 5; Raddatz 1969, 72; Olmos, ed. 1992, 150 s.), destinadas a sacrificios fúnebres al antepasado (Almagro-Gorbea y Lorrio 2011, 46), cuyo umbo o *omphalós* es una cabeza de lobo de cuya boca emerge una cabeza humana que representa al antepasado muerto heroizado en el Más Allá, probablemente tras haber sido devorados sus restos por este lobo mítico (fig. 14C.16). El lobo representa la deidad lobuna del Más Allá, como en las esculturas de piedra ibéricas (*iid.*, 54 s.), mientras que la cabeza humana situada en sus fauces representa al antepasado difunto, lo que supone creencias no alejadas del imaginario que narra la escena del Banquete Infernal de Pozo Moro.

Las mismas creencias en la *Keltiké* documenta el motivo de la cabeza humana dentro de las fauces de un lobo o de un monstruo mítico, característico del arte de La Tène a partir del siglo v a. C., propio de contextos de heroización (Almagro-Gorbea y Lorrio 2011, 56 s.). Este tema mitológico prosigue en monstruos antropófagos como la «Tarasca», que tuvo una gran difusión hasta época tardo-helenística y romana (*iid.*, fig. 19E-G, Apéndice 5D), como muestran tetradracmas del siglo i a. C. de Bratislava (Megaw y Megaw 1994, fig. 273; Podolinská 1996; Birkhan 1999, fig. 218; Duceppe-Lamarre 2002, 31, fig. 3) en la que un lobo devora a una persona de la que solo se ve la pierna (fig. 14C.17), como en los amuletos de Arslan Tash (fig. 14C.14A-B). Estas representaciones de lobos y monstruos antropófagos, que tuvieron tan amplia difusión en la *Keltiké* (Almagro-Gorbea y Lorrio 2011, fig. 20A), indican que este mito, quizás originario de Oriente o llevado a Oriente por poblaciones indoeuropeas, se extendió ampliamente por todo el mundo celta, desde Hispania hasta la Panonia.

Creencias parecidas se constatan en la Italia prerromana. En Etruria tienen carácter lobuno las figuras míticas de *Aita,* vestido con una piel de lobo, y la de *Olta,* representado con forma de lobo (Cherici 1994, fig. 1 a 7), dioses de los Infiernos equivalentes al *Hades* griego y a *Dis Pater* (Plin., *N.h.* II,54,140). Plinio (*N.H.* II,54) recoge el mito etrusco de *Olta, Volta o Veltha*, un monstruo infernal con forma lobuna (Pfiffig 1975, 313 s.; Krauskopf 1987, 61 s.; Heurgon 1991, Chierici 1994; Steuernagel 1998), que salía de los Infiernos por un pozo en la ciudad de Bolsena (Camporeale 2005), según algunas representaciones en urnas de Volterra y Perugia (Cherici 1994, fig. 1 a 7; Szilagyi 1997; Camporeale 2005, 58, fig. 110; Gobbi 2012, 490 s.). En sus salidas, destruía la ciudad y su territorio, hasta que Porsena, como «Patrono» y Héroe Fundador, venció al monstruo y lo reenvió a los Infiernos (Cherici 1994). El nombre latino *Olta* equivale al etrusco *Veltha,* que se relaciona con el de otras divinidades indoeuropeas infernales, como *Veles* en la mitología eslava, *Vels* en la báltica y *Vala* en la india (Raschinger 1992, I, 44) y, quizás, el *Vaelico* hispano (*vid. supra*), lo que indica el carácter indoeuropeo ancestral de estas creencias. Además

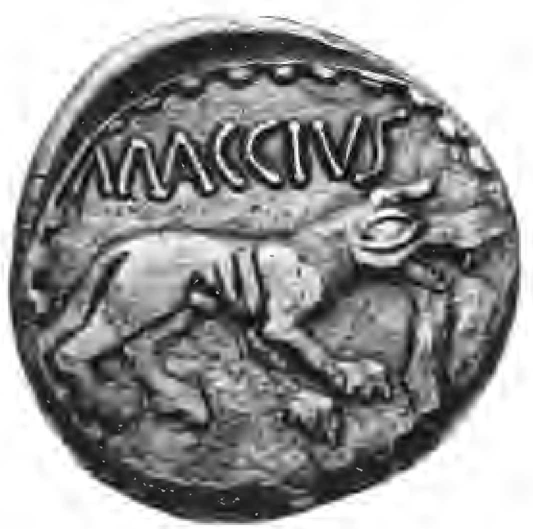


Figura 14C.17. Lobo devorando una pierna humana en una exadracma celta de Bratislava (foto: Wordpress.com).

de estos paralelos basados en teónimos, un cuento popular de Asturias asocia el tema del pozo, el lobo y la muerte, mito que también documenta un vaso ibérico de Elche (Almagro-Gorbea 2013b, 272, fig. 8B). A estas tradiciones míticas se añade *Fenrir,* lobo mítico relacionado con los Infiernos de la mitología germánica, que devora al Sol en el «Fin del Mundo» (*Edda Poética, Völuspá*, 24, 40-41 y 57; McKinnell 2008). También los *lupercales* de Roma representaban a lobos y, al mismo tiempo, a las ánimas de los difuntos (Mastrocinque 1993, 145), por lo que son otro testimonio de la tradición mitológica de considerar al lobo como divinidad de la muerte. *Lupercalia* y *Parentalia* eran fiestas relacionadas con los difuntos celebradas en febrero, justo antes del inicio del año el 1 de marzo (Brelich 1976, 116 s.), cuando se renovaba el fuego del hogar (Mastrocinque 1993, 145 s.), lo que revela la profunda asociación del lobo con el mundo de los muertos (*id.*, 146) y con el fuego del hogar doméstico como morada de los antepasados.

Entre estas divinidades infernales lobunas debe incluirse a *Eurýnomos,* un daímon infernal de la mitología griega. Pausanias (10.28.7) refiere que en el edificio denominado *Lesche* de los Cnidios, en Delfos, Polignoto había pintado un gran cuadro sobre el Hades (Voigt 1884; Robertson 1988; Cousin 2004, 88). En este cuadro aparecía *Eurýnomos*, un *daímon* del Inframundo, sentado sobre la piel de un buitre mostrando los dientes con su cuerpo de color azul oscuro, como el de las moscas de la carne, color que repiten los seres infernales de la pintura etrusca, que igualmente ofrecen formas lobunas (Cataldi Dini 1987). Este *daímon*, según los guías de Delfos, devoraba la carne de los muertos y solo dejaba los huesos y, aunque desconocemos su significado mítico, el acto de devorar los cuerpos recuerda el mitema de la escena del Banquete Infernal del friso de Pozo Moro y los restantes ejemplos señalados, que, en su conjunto, ofrecen una amplia perspectiva para analizar este complejo tema.

En conclusión, la escena mítica del «Banquete infernal» de Pozo Moro muestra al Señor de los Infiernos como un monstruo con dos cabezas al que se dirige un desfile de seres monstruosos que forman una Heptada Infernal, escena inspirada en la tradición del *kispum* o banquete ritual funerario representado en estelas neohititas y en el sarcófago de *Ahiram*. Del análisis de la escena se deduce que la divinidad monstruosa entronizada, probablemente asimilable a *Nergal*, *Mot* o *Moloch* como dios de la Muerte, se representa en el acto de devorar al difunto para concederle la condición sobrenatural de *rapha* y otorgarle la nueva vida en el Otro Mundo, como ha defendido López Pardo (2006, 148 s.; *id*. 2009). Ese sería el significado trascendente de esta atractiva escena del Banquete Funerario y el desfile de la Heptada Infernal del friso oriental de Pozo Moro.

14D. El friso meridional

14D.1. Estructura general

El friso meridional de la hilada 6 del monumento de Pozo Moro plantea especial dificultad por ser el peor conservado (fig. 14D.1), pues sus sillares debieron quedar en superficie al derrumbarse el monumento hacia el este y el norte (*vid. supra*, § 5.3). En consecuencia, únicamente se puede atribuir con seguridad a este lado del friso el sillar PM 45 (fig. 14D.2), que se halló caído en el lado oriental, pues formaría el ángulo sureste colocado en disposición de tizón, sillar que en su cara oriental tenía grabada la escena del Banquete Funerario, la más completa del monumento (*vid. supra*, § 14C).

Estas circunstancias dificultan la reconstrucción del friso meridional, que mediría 205,3±1 cm, dimensión a tener en cuenta al calcular qué parte del friso se ha conservado para reconstruir las escenas que pudo ofrecer. Los restos del friso aparecidos en la excavación atribuibles con seguridad a este lado no llegan al 20% del tamaño total (fig. 14D.1), pues el único sillar de ubicación segura es el PM 45, al que se pueden añadir de forma hipotética otros dos fragmentos, que se exhiben en ese lado del friso en las reconstrucciones del monumento realizadas en el Museo Arqueológico Nacional, ambos recogidos entre las piedras del majano, por lo que se desconoce su ubicación originaria (*vid. supra*, § 3). Uno es el sillar PM-X3 (fig. 14D.8), con tres cabezas de un monstruo de tipo *Hydra* (Chapa 1980, 377 s. fig. 4.63.1; Almagro-Gorbea 1983a, 204, fig. 23a) y otro es el PM-X4 (fig. 14D.16), con una escena de hierogamia (Almagro-Gorbea 1983a, 203 s., fig. 26; *vid infra,* § 14D.4), que también se ha colocado en este lado meridional del friso desde la primera reconstrucción del monumento, aunque su situación original es igualmente desconocida.

En consecuencia, salvo el extremo oriental, es difícil saber qué narraría la parte no conservada del lado meridional del friso. El sillar PM 45 con el *Smiting God* mide 38,6 cm de anchura, el fragmento de monstruo de tipo *Hydra* PM-X3, mide 39 cm de ancho y la escena de hierogamia

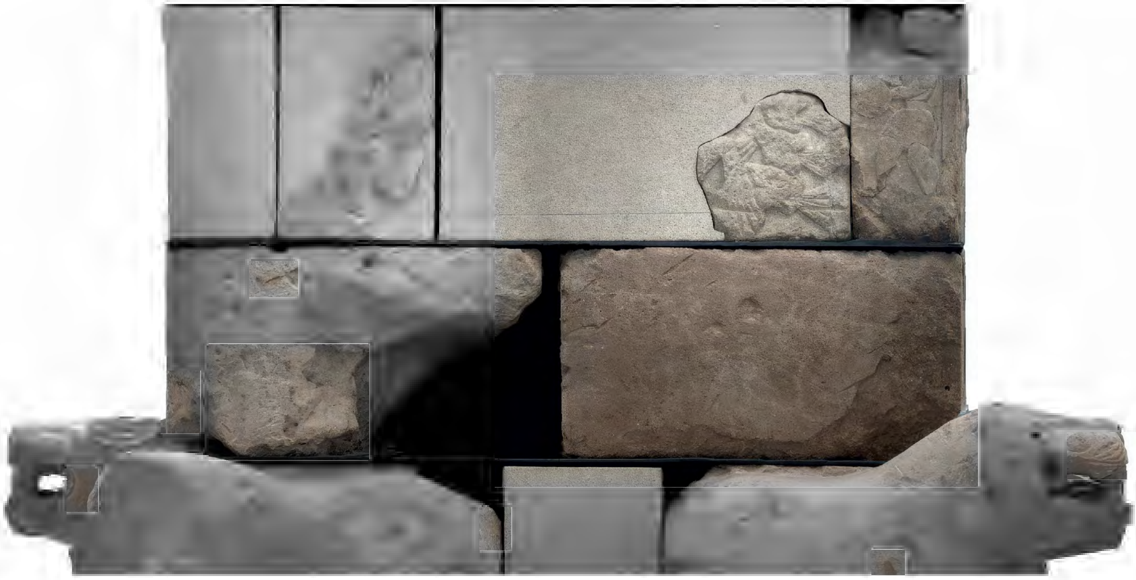
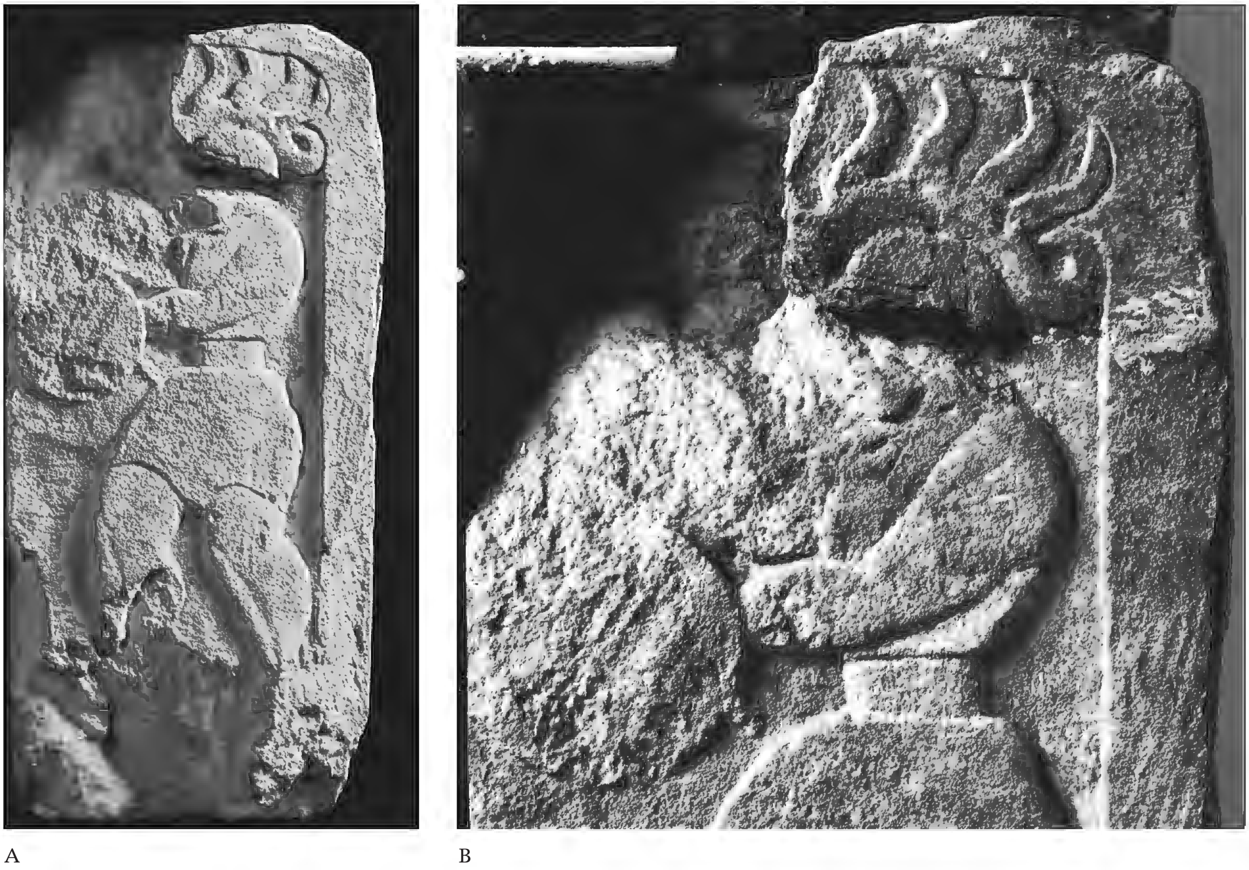


Figura 14D.1. Relieves del friso sur del monumento de Pozo Moro (foto: A. Almagro).



A B

Figura 14D.2. A, *Smiting God* de la esquina NE del monumento. B, Detalle del casco del *Smiting God* (fotos: CER.es y DAI R 7-83-12).

PM-X4 otros 40 cm, lo que suma en total 117,5 cm, apenas un 57% de la longitud teórica del friso, además de la incertidumbre sobre la pertenencia a este friso de los dos últimos relieves citados.

14D.2. El *Smiting God*

El sillar de esquina PM 45 (Almagro-Gorbea 1983a, lám 23b) estaba dispuesto en forma de tizón. Su cara este ofrece la escena del Banquete Funerario (*vid. supra*, § 14C), pero su cara meridional narraba un episodio de lucha, probablemente contra un monstruo mítico (*id.*, 196 s.; Olmos 1996, 109; López Pardo 2006, 59 s., fig. 17). El protagonista es un personaje en pie, armado con un casco redondo casi semiesférico con una cimera de penachos curvilíneos que avanza hacia el oeste llevando un pequeño escudo circular y una lanza (fig. 14D.2). La zona de la cara se ha perdido por una rotura, pero parece conservarse el extremo triangular de lo que pudo ser la barbilla, quizás cubierta de una barba (fig. 14D.2B). Lleva las piernas desnudas, con fuertes gemelos resaltados por una suave acanaladura, y viste una túnica corta o *chitón* con terminación cóncava en las piernas ceñido por un cinturón alto y estrecho que le da un característico «talle de avispa». El personaje avanza hacia la izquierda, en dirección al Occidente, pero no se conserva el sillar contiguo situado a su izquierda, que se supone, de forma hipotética, que pudo ser el sillar PM-X3, con tres cabezas de un monstruo de tipo *Hydra* (fig. 14D.8), sillar cuya ubicación originaria se desconoce.

Este personaje ofrece dos elementos para su interpretación. Su atuendo lo identifica como un guerrero, como confirma su fuerte musculatura y su armamento y, además, su tamaño, comparado con la perspectiva jerárquica de otras figuras del friso, indica que representa a un héroe o a una divinidad de tipo *Smiting God*. Este guerrero avanza en una característica actitud de ataque, con el brazo izquierdo extendido ante el pecho sosteniendo un pequeño escudo circular a media altura y posiblemente una lanza, cuyo astil inclinado es visible entre la parte inferior del escudo y el cuerpo del guerrero. El brazo derecho debía estar alzado, quizás empuñando una espada o, más probablemente, una lanza en actitud de ataque, cuyo extremo posterior pudo llegar hasta el casco (López Pardo 2006, 70, fig. 21), aunque este detalle queda incierto por la rotura del sillar.

La panoplia de guerrero está formada por un casco, una lanza y un escudo redondo liso (fig. 14D.2B). En la iconografía sirio-hitita hay divinidades armadas con lanza (Orthmann 1971, 240 s.), pero el escudo es más pequeño que los escudos sirio-hititas y el guerrero de Pozo Moro no parece llevar espada en el cinto, como los guerreros o dioses guerreros de Malatya (*id.*, lám. 40,e y 41,f), Pancarli (*id.*, lám. 48h), Til Barsip (*id.*, lám. 53,c y e), Zincirli (*id.*, lám. 58,d y f, 59,f, 61b), etc. Mas interés ofrece el casco semiesférico, que por detrás cubre la parte posterior del cráneo, mientras que la parte delantera ofrece bajo la frente un corte bien señalado con un ángulo de 120º que deja la cara descubierta. La parte superior del casco tiene 5 penachos de forma flamígera cuyos extremos se recurvan hacia arriba (fig. 14D.2B). Blázquez (1978, 148, fig. 5) interpretó que era un casco con cuernos que comparó con las altas mitras de los dioses de Malatya (Akurgal 1949, fig. 1-12) y lo consideró un paralelo evolucionado de los cascos de los guerreros de Arslan Tash (Orthmann 1971, lám. 4e), Karatepe (*id.,* lám. 15,b y f, 16c, 17g, 18a-b; Genge 1979, II, fig. 25 y 124) o Carquemis, cuyos ortostatos representan guerreros con lanza, escudo redondo y casco alto con penacho de plumas (Orthmann 1971, lám. 25d, 28e, 29,a-b, 31c, 34c, 71c), pero los cascos sirio-hititas son más apuntados y no suelen tener un corte en ángulo para dejar descubierta la cara, como el de Pozo Moro (*id.*, lám. 71-75). Este detalle aproxima el casco de Pozo Moro a algunos cascos con grandes cimeras de Karatepe (fig. 14D.3), que igualmente cubren los laterales de la cara y la parte posterior del cráneo (Orthmann 1971, lám. 16c, 18a-b y f). Estos cascos derivan de cascos asirios (Dezsö 2001), aunque esta forma se extendió por Grecia a partir de fines del siglo VIII a. C. (Witowski 2018) y dio lugar al casco ilirio a partir de la segunda mitad del siglo VII a. C. (Blecić Kavur 2017, fig. 2) y a los cascos jonios (Kukahn 1954, lám III,2), datados en el siglo VI a. C. (fig. 14D.4).

Fernando López Pardo (2006, 61 s., 70 s.) interpretó el casco de este *Smiting God* como una corona de plumas con dos cuernos en sus extremos en forma de tiara que imita la corona *hemhem* que llevan algunos dioses en Egipto sobre cuernos horizontales de carnero. Este tipo de tiara aparece representada en algunos sellos púnicos (Boardman 2003, n.º 18/12; López Pardo 2006, 70 s., fig. 22), y también lleva una tiara con dos cuernos y una corona de plumas el dios *El* en la conocida estela de Ugarit (Yon 1991), pero es discutible su aparición en la iconografía neohitita de Tell Halaf (Orthmann 1971, lám. 8b y 11a). La interpretación del casco de Pozo Moro como una corona *hemhem* se apoyaría en la discutible identificación de este *Smiting God* con el dios fenicio-púnico *Sid,* pero la iconografía de Pozo Moro no contiene ningún elemento egipcio ni egiptizante y nada apoya que sea una corona egipcia *hemhem*, pues también es discutible identificar esa corona en la iconografía neohitita con la que se relacionan los relieves.

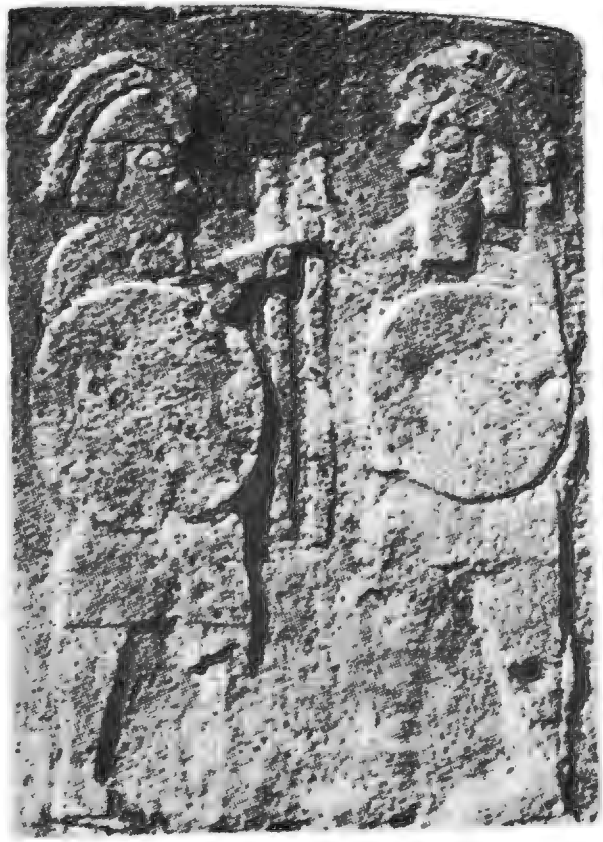


Figura 14D.3. Guerreros con casco de Karatepe (Orthmann 1971, lám. 16c).

Frente a la discutible identificación del casco como una tiara *hemhem*, la forma flamígera de los penachos de este casco de Pozo Moro recuerda la referencia a un *simulacrum Martiis radiis ornatum* de la divinidad denominada Netón, venerada en *Acci,* Guadix, Granada, según los *Saturnalia* (I, 19,5) de Macrobio (Almagro-Gorbea 2013b, 194, 233), referencia que plantea que el portador de este casco con penacho ondulado a modo de cresta radiada pudiera ser el dios celta *Niethos-Neton* citado por Macrobio. El casco de Pozo Moro es un casco con cimera y penachos ondeantes sobre una banda o cresta pegada al mismo (Almagro-Gorbea 1983a, 196, n. 90). Su forma semiesférica dejaba la cara descubierta formando un ángulo recto al prolongarse por detrás para proteger la nuca (fig. 14D.2B). Estas características lo aproximan a los cascos citados de Karatepe (fig. 14D.3), pero también a algunos cascos ibéricos, al parecer de cuero, que cubrían el cráneo, la nuca y los lados de la cabeza, cascos coronados por un gran penacho. Kukahn (1936, 15; *id*. 1954) supuso que eran de origen jonio estos cascos sin protección nasal abiertos en ángulo recto sobre los ojos y con las carrilleras que descienden hasta las orejas (*id*., lám. III,2), como los representados en una terracota de Rodas (fig. 14D.4), característica que los aproximan a los cascos sirio-hititas de Karatepe y los diferencia de los posteriores cascos hispano-calcídicos (Graells *et al*. 2014). Los guerreros del *heroon* de Porcuna, Jaén, llevan cascos de cuero con grandes penachos (fig. 14D.5A), que parecen ser de este tipo (Negueruela 1990, fig. 4 y 5; 18A, 18B y 19, lám. 1-9, 15-16, 42, 43A-B). Estos cascos, datados *c*. 480 a. C. (*id*., 137, lám. 43bis), se consideran «jonio-ibéricos», pues estarían inspirados en los cascos jonios (*id*., 136 s.), puesto que carecen de carrilleras móviles y tenían un gran penacho o cimera, probablemente esquematizada en el relieve de Pozo Moro. Cascos similares llevan algunos exvotos ibéricos del Collado de los Jardines, Jaén (Álvarez-Ossorio 1941, lám. 37, n.º 230 y 232) y la figurita de bronce del guerrero poniéndose las grebas de la Colección Ortiz (Ortiz, ed. 1996, n.º 200) y, aunque los exvotos ibéricos no suelen llevar cascos con cimera, su casco por detrás protege la nuca (Álvarez-Ossorio 1941, lám. 77-79, etc.). También se aproxima el casco de Pozo Moro a los que llevan los jinetes de los *signa equitum* ibéricos más antiguos, fechados *c*. 510-475 a. C., como el «Guerrero de La Bastida» (fig. 14D.5B), alguno con grandes penachos (Almagro-Gorbea, Lorrio y Vico 2019, fig. 1, 3, 4 y 7), por lo que parecen característicos de la panoplia utilizada por las elites ibéricas hacia el 500 a. C., por tanto, contemporáneos de Pozo Moro. Igualmente, cabe señalar el casco probablemente de cuero del siglo IV a. C. de la sepultura 277 de El Cigarralejo, Mula, Murcia (Cuadrado

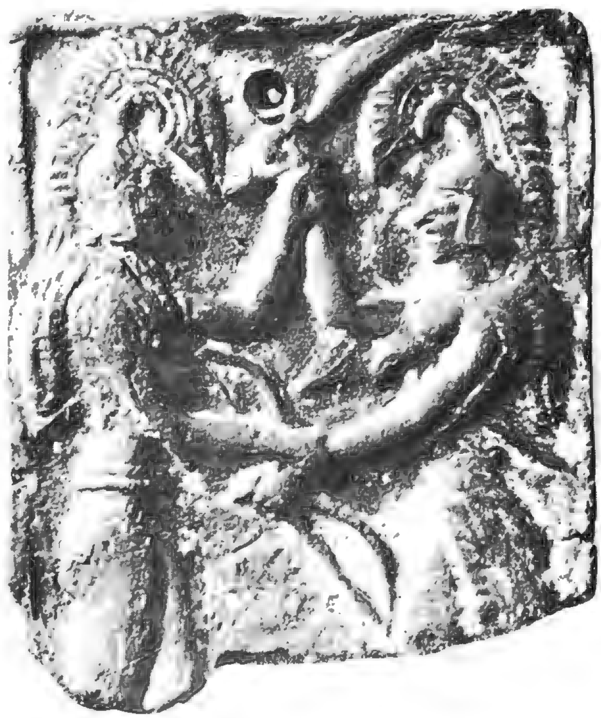


Figura 14D.4. Guerreros con casco en una terracota de Rodas (Kukahn 1954, lám. 3,2).

1968, fig. 21,1). Este casco tenía una cresta de hierro decorada con ondulaciones, que pudieran ser una simplificación de la cresta del casco de Pozo Moro, que igualmente se aproxima a cascos más tardíos pintados en vasos de Liria, Valencia (Maestro 1977, fig. 4; Bonet *et al*. 1995, fig. 25), lo que confirma la popularidad del tipo. En consecuencia, en el friso de Pozo Moro parece haberse representado un atuendo militar y armas locales, aunque fueran de origen oriental (López Pardo 2006, 60 s.), mientras que la actitud de *Smiting God* y la composición de la escena reflejan modelos orientales.

Este guerrero de Pozo Moro viste un *chitón* corto, como el *Smiting God* de bronce de Medina de las Torres, Badajoz (Blázquez 1975a, lám. 26C), que queda ceñido por un cinturón ancho, detalle característico del arte hitita que perduró hasta la Edad del Hierro en el que la forma curvada convexa del borde inferior del *chitón* se recorta sobre los muslos (fig. 14D.2A). Esta convención estilística aparece en representaciones hititas de guerreros, dioses y reyes datadas desde el siglo XIV a. C. (Bittel 1976, fig. 206, 207), como el relieve rupestre del rey Hatusili III (1275-1250 a. C.) de Firaktin (Bittel 1976, fig. 198), pero esta forma de finalizar el *chitón* perdura en los relieves neohititas antiguos, como en Alepo (fig. 14D.6A), donde su uso es frecuente (Orthmann 1971, lám. 4c), en Malatya (fig. 14D.6B), donde es predominante (Orthmann 1971, lám. 39d-e, 40b y e, 41f; 43e; Bittel 1976, fig. 276, 279; Manuelli 2016, fig. 1) y en Ain Dara, donde su uso es más impreciso (Orthmann 1971, lám. 3b). Esta convención prosigue hasta la segunda mitad del siglo VIII a. C., como muestra el relieve rupestre de Ivriz (Bittel 1976, fig. 328). Sin embargo, este detalle no aparece en talleres importantes como Tell Halaf, Karatepe, Carquemis, Til Barsip, Zincirli, etc., como tampoco en marfiles sirio-fenicios, lo que parece indicar que era una convención arcaizante. Sin embargo, el *chitón* corto ceñido por un ancho cinturón de garfios pasó a ser habitual en el mundo orientalizante hispano, como lo indica el frecuente uso de amplios cinturones con broches de garfios (Graells y Lorrio 2017).

Es difícil identificar qué divinidad o personaje heroico representa esta figura de guerrero, que debía protagonizar una escena épica de contexto mitológico, a juzgar por las restantes escenas del friso. Inicialmente se interpretó como un dios guerrero de tipo *Smiting God*, que sería la divinidad protectora del dinasta sepultado (Almagro-Gorbea 1983a, 196; *id*. 1993-1994, 114; Blech 1997, 201), pero también se ha interpretado como una representación mítica del rey enterrado en el monumento, heroizado y considerado como una divinidad, cuyo casco con cimera radiada resaltaría su autoridad y su carácter divino (Almagro-Gorbea 2013b, 246, 296). Igualmente se ha considerado un dios protector, un dios de la tormenta o una representación del difunto (Blázquez 1979, 148) y en fecha posterior López Pardo (2006, 61 s.) identificó esta figura de guerrero con el dios feno-púnico *Sid,* al interpretar su casco con cimera como la tiara

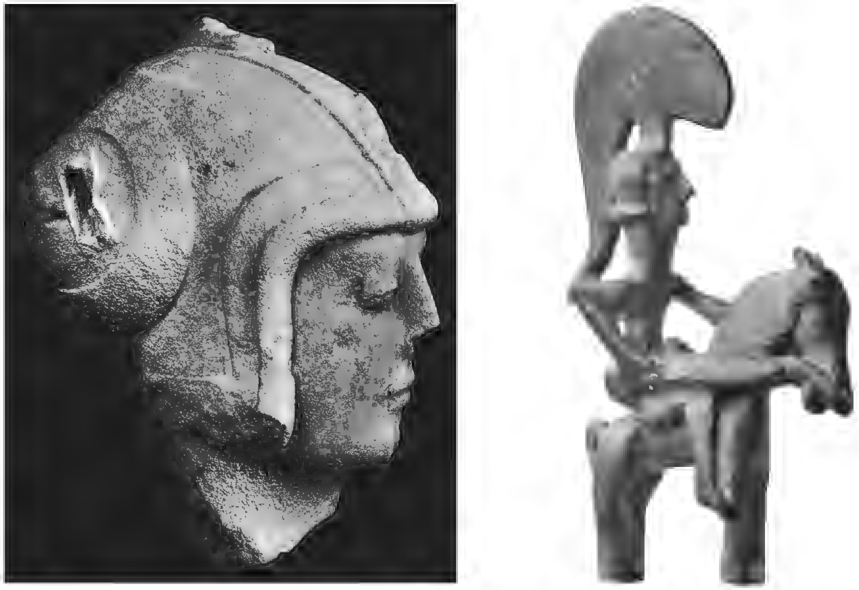
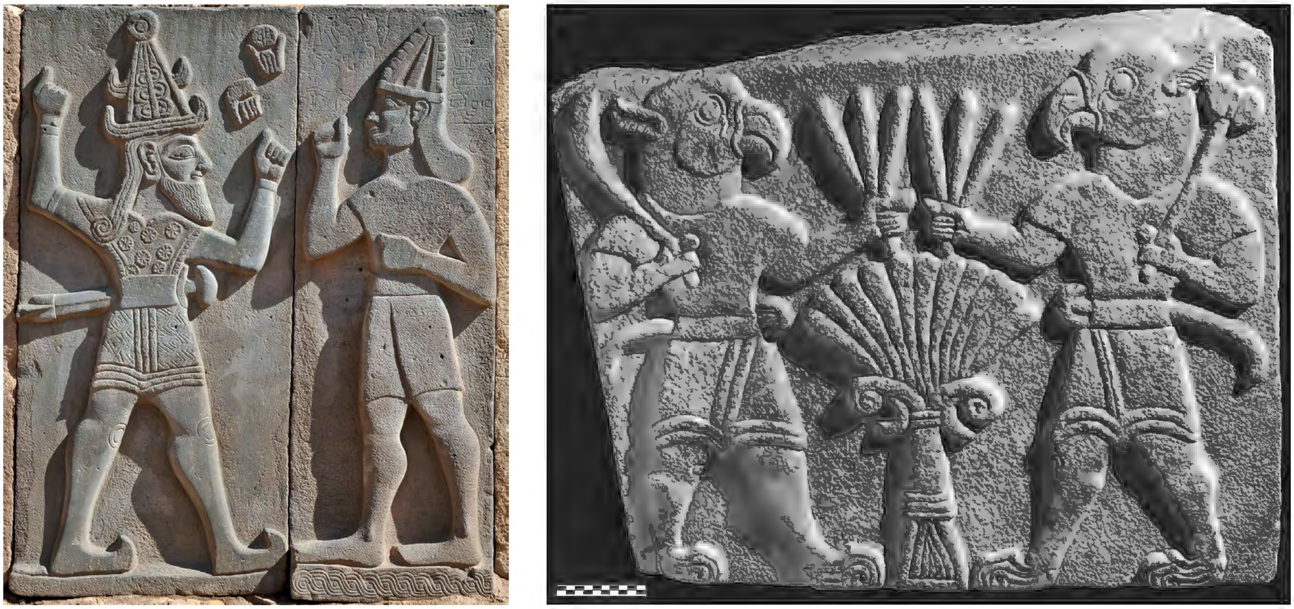


Figura 14D.5. Paralelos ibéricos del casco del *Smiting God*: A, Cabeza de Guerrero de Porcuna, Jaén (foto: Peter Witte, DAI Madrid). B, Jinete de La Bastida, Mogente, Valencia (foto: Museo de Prehistoria de Valencia).

hemhem de algunos dioses egipcios, y con *Sardus Pater,* considerado hijo de *Aegyptos* y rey de Libia según algunas referencias literarias (*id*., 61 s., 72), hipótesis que resultan poco probables.

Según la iconografía neohitita esta figura de Pozo Moro parece un dios guerrero (Akurgal 1949, 150), que podía tener carácter protector (*id*. 105). En consecuencia, el guerrero de Pozo Moro puede considerarse un *Smiting God* (Collon 1972; Negbi 1976; Seeden 1980), divinidad popular en la Hispania orientalizante, como indican las figuras de bronce con esta iconografía (Almagro 1979; *id*. 1980; Jiménez Ávila 2002, 272 s.; Díaz Alonso 2020). Se ha discutido si representa al dios cananeo-fenicio *Reshef* (Fulco 1976; Cornelius 1994), como planteó Almagro (1979; *id*. 1980, 268 s.; *contra*, López Grande 1993; López Pardo 2006, 59 s.), sin excluir que represente a *Baal*, a *Melqart* o a alguna otra divinidad semejante (Almagro-Gorbea 2005a, 16 y 33). *Reshef* era el más popular de los dioses cananeos y es el dios cananeo más representado en Egipto (Schulman 1985, 89; Cornelius 1994, 263 s.), pues su iconografía de *Smiting God* procede de la imagen del faraón golpeando a sus enemigos (Hall 1986), frente a *Baal*, que suele llevar una planta en la mano como portador de la vida (Cornelius 1994). Por otra parte, la iconografía de algunos guerreros sirio-hititas con escudo y lanza representados en ortostatos se aproxima a figuras de guerrero de Zincirli en actitud de *Smiting God* (fig. 14D.7), que se ha interpretado como *Reshef* (Orthmann 1971, 241), divinidad también mencionada en una inscripción fenicia de Karatepe (Donner y Röllig 1962, 37 s.). En consecuencia, la divinidad guerrera de Pozo Moro se podría identificar con el dios fenicio *Reshef*, basándose en sus posibles modelos sirio-hititas y en su semejanza con las citadas figuritas de bronces hispano-fenicias (Almagro 1979, 173-211; Jiménez Ávila 2002, 272 s.; Díaz Alonso 2020), pues, aunque algunos rechazan esta hipótesis (*vid. supra*), *Reshef,* además de carácter guerrero, también tenía carácter ctónico y funerario como portero infernal (Xella 1979-1980, 145 s.), muy adecuado al contexto de Pozo Moro.



A

B

Figura 14D.6. *Chitón* con curvaturas sobre los muslos: A, Templo de Alepo (foto: wmf.org 2010). B, Arslantepe (Manuelli 2016, fig. 1B).

Es igualmente posible relacionar el *Smiting God* de Pozo Moro con el dios *Niethos-Neton-Neitin,* divinidad ampliamente documentada durante más de 500 años en la Hispania prerromana (Almagro-Gorbea 2013b). Macrobio recoge en sus *Saturnalia* (I, 19,5: *simulacrum Martiis radiis ornatum*) la interesante notica de que en *Acci*, Guadix, Granada, se daba culto a un dios guerrero de carácter solar denominado *Neton* (Almagro-Gorbea 2013b, 194, 233). Esta divinidad se ha identifica con el dios de la guerra de Irlanda, *Néit*, «El Radiante», teónimo relacionado con la raíz indoeuropea **níth,* «destello luminoso» (Vendryes 1959, N-20) y **net–*, «guerrero» (Holder 1904, 738). Esta divinidad aparece en dativo, *niethoi,* en un grafito de Huelva de mediados del siglo VI a. C. (Almagro-Gorbea 2004), pero es probable que sea la misma divinidad de carácter guerrero y solar que aparece como *neitin* en numerosas inscripciones ibéricas, un teónimo quizás usado en ocasiones como saludo o invocación ritual y para formar antropónimos, como ocurre en la antroponimia céltica, fenicio-púnica y griega.

Esta divinidad guerrera y solar, que Macrobio equipara a Marte, pudiera haberse representado en Pozo Moro como un *Smiting God* con un penacho flamígero, que aludiría a las características del dios solar Netón. Este dios *radiis ornatum* se puede comparar a héroes guerreros dotados de *selas* o fulgor solar en su cabeza como símbolo de realeza (Dumézil 1943, 220; Briquel 1981, 23 y 30; *id*. 1998, 378; Lincoln 1991, 98 s.), como Diomedes (*Il*. V,4-7) y Aquiles (*Il*. XVIII, 205-206; 214; 225) y también el héroe celta *CúChulainn* estaba dotado de *lúan laith* o «brillo de héroe» (Almagro-Gorbea 2013b, 296). En este contexto mítico, el *Smiting God* de Pozo Moro reflejaría, bajo formas e iconografía orientales, un mitema indoeuropeo difundido por la Hispania prerromana, desde Huelva y Guadix en Andalucía hasta las áreas ibéricas ultrapirenaicas, pues *neitin* se documenta hasta en Ensèrune, en el Languedoc (Untermann 2001, 617 s.).

El apelativo *neit* significa «guerrero», «héroe», «santo», «conductor», «brillante», acepciones semánticas relacionadas, como evidencia su etimología celta. *Neit* sería, por tanto, un epíteto divino convertido en un teónimo, «El Brillante», que encaja perfectamente con la referencia de Macrobio y con la iconografía del *Smiting God* de Pozo Moro. Esta característica, derivada de su carácter solar, permite compararlo con otras divinidades «luminosas» de los celtas, donde apelativos como *Belenus, Lucetius, Belatucadrus* o el conocido teónimo *Lug* (Sergent 1995, 5 s.), hacen referencia al carácter «brillante» del dios, lo mismo que la expresión *radiis ornatum,* «adornado con rayos», utilizada por Macrobio.

En conclusión, esta figura de guerrero, según los datos expuestos, puede tener diversas interpretaciones, pero la clave para identificarla es su atuendo y su actitud, que, según la iconografía oriental son característicos de un *Smiting God*, como confirma su gran tamaño de acuerdo con la perspectiva jerárquica que ofrecen los relieves. Este marco interpretativo, desde una perspectiva local, plantea la hipótesis de que esta figura de Pozo Moro se relacione con el dios solar y guerrero de origen celta *Niethos-Neton-Neitin*, al que hace referencia Macrobio en sus *Saturnalia* (I, 19,5: *simulacrum Martiis radiis ornatum*), divinidad documentada desde Huelva hasta el Languedoc desde mediados del siglo VI a. C. hasta la romanización. Es una atractiva hipótesis para interpretar este *Smiting God* de Pozo Moro.

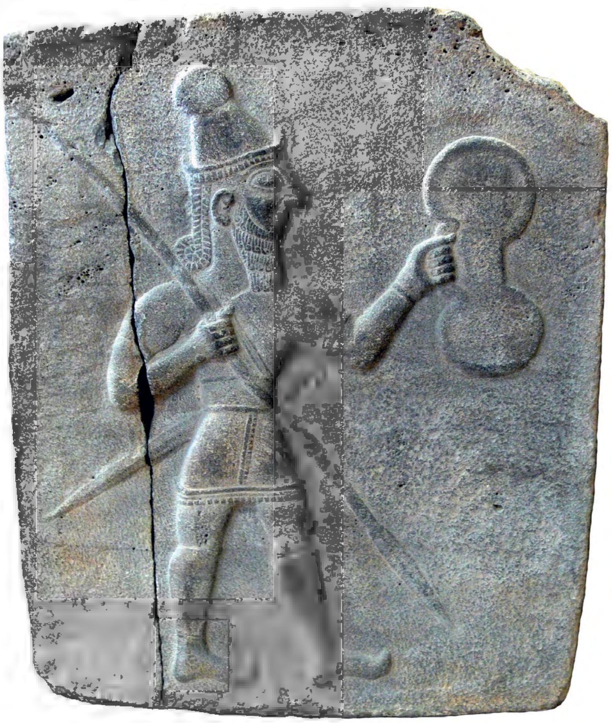


Figura 14D.7. *Smiting God* de Zincirli (foto: Wolfgang Sauber, Creative Commons).

14D.3. El monstruo de múltiples cabezas y la lucha del héroe y el dragón

La mala conservación del friso meridional de la hilada 6 del monumento de Pozo Moro, al haber desaparecido la mayoría de sus sillares tras derrumbarse el monumento, dificulta reconstruir las escenas que narraba, a excepción del sillar PM 45, que formaba el extremo oriental de este lado del friso, cuyos 38 cm de ancho apenas suponen un 18% de la longitud del friso (fig. 14D.1).

También al friso meridional se atribuye el fragmento de sillar PM-X3 (Almagro-Gorbea 1978b, lám. 5,3; Almagro-Gorbea 1983a, fig. 23a; *id*. 2005, 16 y 33; *id*. 2006, 70 s.; López Pardo 2006, fig. 23), que muestra tres cabezas superpuestas, de aspecto felino o leonino, con largas melenas, orejas triangulares y ojos amigdaloides cuyas bocas arrojan llamas o rugidos (fig. 14D.8). Estos rugidos inducen a suponer que corresponden a un dragón o monstruo de múltiples cabezas y probablemente de cuerpo serpentiforme, como la *Hydra* (*vid. infra*). Las cabezas miran hacia el este, donde teóricamente está situado el *Smiting God*, detalle que hace suponer una escena de lucha, aunque López Pardo (2006, 72) supuso que estas tres cabezas ocuparían la parte inferior al estar el monstruo muerto, pero no hay ningún indicio de que hayan sido abatidas, ya que arrojan fuego por sus bocas. Este fragmento de sillar conserva parte de su lado derecho y, quizás, de la parte inferior, aunque los posibles restos de la moldura plana que bordea al friso de la hilada 6 están muy erosionados y es discutible la posición de este fragmento dentro del friso.

Este fragmento PM-X3 fue recogido entre las piedras del majano formado sobre los restos del monumento, por lo que se desconoce qué ubicación tuvo en el friso, aunque desde las primeras reconstrucciones del monumento en el Museo Arqueológico Nacional se ha supuesto que pertenece al mismo y se ha asociado al *Smiting God* de la esquina oriental, con el que pudo formar parte de una escena épica de carácter mítico.

Este monstruo o dragón, representado arrojando fuego o «rugidos» por sus múltiples bocas, se debe comparar en primer lugar con otros monstruos serpentiformes del friso, en especial con los que rodean al Dendróforo, como el situado a su espalda, que parece tener una doble cabeza y cuerpo serpentiforme (Almagro-Gorbea 1978b, lám. 5,3; *id.*, 1983a, lám. 23a; López Pardo 2006, fig. 23), aunque su estilo evidencia que fueron labrados por diferentes manos (*vid. supra*, § 13.4). También la Diosa de Pozo Moro del friso occidental parece que estaba enmarcada por dos monstruos serpentiformes situados en ambos extremos, pero sus cabezas no se han conservado.

Desde los estudios iniciales (Almagro-Gorbea 1983a, n. 141), las tres cabezas de esta figura monstruosa, por su forma y estructura, se relacionaron con un monstruo de múltiples cabezas, cuyo prototipo procede de monstruos de la cosmología oriental que constituyen sus precedentes (Frankfort 1939, 121 s., lám. 23; Yasenovskaya 2021), mitema que pasó a la mitología griega y etrusca, como la *Hydra* (Schefold 1964, fig. 23 y 26, lám. 6. 55 a y c; Kokkoru-Alewras 1990; Hemelrjjk 2000, fig. 18k).

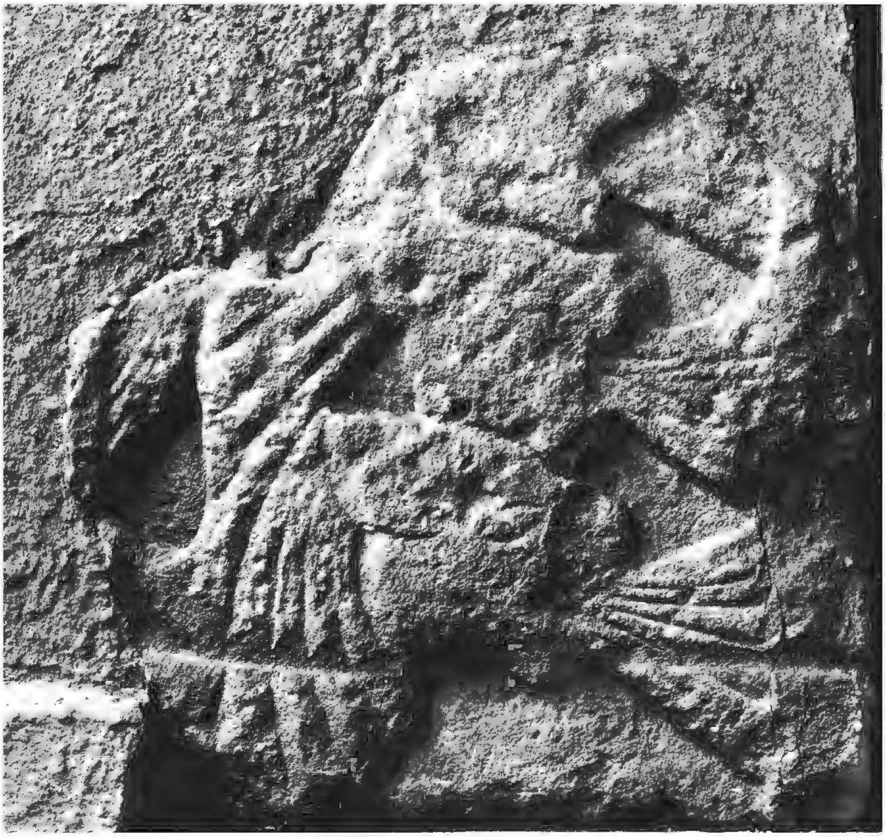


Figura 14D.8. Cabezas de monstruo de tipo *Hydra* del monumento de Pozo Moro (foto: DAI Madrid, R 7.83.6).

La divinidad atacando a un enemigo, generalmente un monstruo, es un mito cósmico concretado en la lucha del héroe y el dragón (Fonterose 1959, 465 s.), como los combates de Perseo, Kadmos y Herakles, héroes que ocupan en esos mitos el mismo lugar que el dios supremo en el combate mítico originario, como Zeus contra *Typhon* o Apolo contra Pitón, etc. (Fonterose 1959). Estos enfrentamientos de dioses o héroes con seres monstruosos proceden de Oriente, como el de *Ra* y *Apophys* o el de *Seth* y *Osiris,* pero son característicos de la mitología mesopotámica, como el sumerio de *Azag* y *Ninurta*, el de *Marduk* y *Tiamat* en el poema *Enuma Elis* en Asiria y Babilonia, *Baal* contra *Mot* o *Baal-Saphon* contra *Yam* en Ugarit, *Tarhuntas* y la serpiente *Illuyankas* entre los hititas, *Teshub* y la serpiente *Hedammu* entre los hurritas, *Ltn*-Litán, la serpiente de siete cabezas de los cananeos, equivalente a Leviatán entre los israelitas, etc. (Ogden 2013, 11 s.).

La lucha de un dios o héroe contra un dragón o monstruo serpentiforme es un símbolo polivalente que puede resultar equívoco, aunque en general significa la lucha del orden contra el caos y del bien contra el mal, *topos* adaptado a diversos protagonistas según las circunstancias, lo que dificulta precisar quién protagoniza una representación iconográfica cuando no hay un texto escrito o un contexto que permita esa identificación. En efecto, los mitos cambian al transmitirse de una persona a otra y de generación a generación, por lo que Fontenrose (2012, 6 s.) diferenció entre *versión*, cuando se trata del mismo mito, y *variante*, cuando cambian los protagonistas, lo que suele ocurrir al difundirse un mito por un nuevo territorio, en el que se puede mantener el mismo *tema* o el mismo *motivo* (Thompson 1955-1958; Uther 2004), pero suelen cambiar los protagonistas (Fontenrose 2012, 6 s.). Estos cambios se acentúan en el campo iconográfico, pues un mismo esquema puede utilizarse para *temas* diferentes (*id*. 2012, 9 s.), ya que las imágenes contribuyen a transmitir mitos, pero también a recrearlos, como advirtió Clemont-Ganneau (1880, § V). Además, Wiggermann (1997, 226) observó que, tras el periodo de desarrollo y evolución de los dioses y monstruos mesopotámicos, surge una oposición «complementaria», al pasar los dioses a representar el orden establecido del cosmos, frente a los monstruos que representaban lo que lo desafía y es impredecible.

Combates entre dioses y dragones o monstruos serpentiformes son característicos de la mitología del Próximo Oriente (Ward 1910, 53 s.; Westenholz, ed. 2004; Fontenrose 2012, 121 s., 146 s.; Yasenovskaya 2021). En la mayoría de estos episodios épicos, la lucha contra un monstruo mítico serpentiforme de una o múltiples cabezas la llevan a cabo dos divinidades, una que protagoniza la escena y se enfrenta al monstruo por delante y otra que le apoya o colabora, situada detrás del monstruo. Este esquema compositivo se mantuvo durante milenios para narrar este tipo de combate mítico, por lo que este esquema iconográfico debía ser muy conocido y tuvo amplia difusión, ya que se documenta desde el III hasta el I milenio a. C. Es un tema del imaginario mesopotámico que aparece en la iconografía y en la literatura mítica sumeria, acadia, babilonia, hitita, ugarítica y fenicia, por lo que igualmente formaría parte del imaginario arameo, del que debió pasar al imaginario griego, pues de él procede el combate mítico de *Herakles* y *Iolaos* contra la *Hydra* de Lerna (Schefold 1964, fig. 23 y 26, lám. 6. 55 a y c; Venit 1989). En este proceso de difusión se enmarca esta escena de Pozo Moro (*vid. infra*). Además, hay que tener presente que en la mitología indoeuropea existían mitos semejantes de lucha de un héroe contra un dragón, como el de *Indra* contra *Vritra* en la India y otros mitos germanos (Fontenrose 2012, 521 s.) y celtas, para los que el dragón o serpiente monstruosa aparece como ser benéfico (Green 1992, 195 s.; Kruta 2000, 581), en ocasiones asociado a un héroe guerrero (Jouët 2012, 347 s.).

La *Hydra* tiene su origen y precedentes en monstruos de la cosmología oriental, que es posible que, a su vez, procedan de creencias aún más antiguas. Los primeros testimonios de lucha de un héroe o dios armado contra una serpiente son del III milenio a. C. (Buchanan 1966, n.º

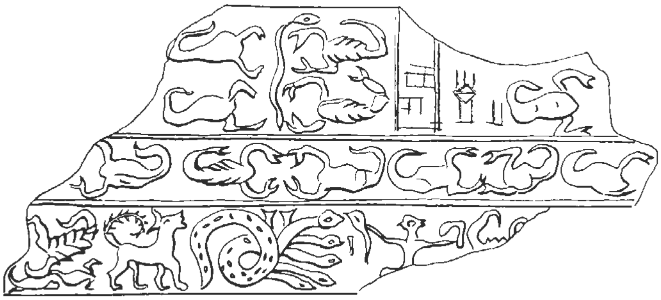


Figura 14D.9. Monstruo de tipo *Hydra* en un cilindro sello de Tell Ashmar (Frankfort 1939, fig. 27).

764; Amiet 1980, lám. 95, n.º 1247A). Un monstruo se representa en una impronta de cilindro-sello hallada en Tell Ashmar, datada *c*. 2500-2400 a. C. o en el Periodo de Acad (Frankfort 1955, lám. 47, n.º 497; Amiet 1961, n.º 1393; Braun y Holzinger 2013, 186, lám. 23, n.º 29; Keel y Schröer 2002, 124, fig. 106; Rohn 2011, 96 s., n.º 697), con un héroe o dios que se enfrenta a un monstruo serpentiforme enroscado, al que le ha cortado dos de sus siete cabezas, que sostiene en sus manos (fig. 14D.9). Un cilindro-sello de ese mismo yacimiento (Frankfort 1955, lám. 45, n.º 497; Amiet 1961, n.º 1492; Pritchard 1973, fig. 170; Braun y Holzinger 2013, 186, lám. 23, n.º 30; Keel y Schröer 2002, 125, fig. 107), datado en el periodo acadio (*c*. 2360-2180 a. C.), muestra a otro monstruo de siete cabezas superpuestas, pero con cuerpo de cuadrúpedo, atacado por dos divinidades con lanzas, una situada delante y otra detrás (fig. 14D.10A). A esta tradición iconográfica pertenece la placa paleobabilónica de la antigua Colección Borowski (Amiet 1961, n.º 1394; Lambert 1987, 60 s., lám. 16,29; Braun y Holzinger 2013, lám. 17, n.º 18), en la que se ha grabado un monstruo de siete cabezas y largos cuellos serpentiformes con cuerpo de cuadrúpedo. El monstruo se enfrenta a un dios agachado en actitud de cortar las cabezas del monstruo con una hoz, una *harpe* o espada curva (fig. 14D.10B). Esta tradición de luchas contra un monstruo serpentiforme incluyen la del dios que vence al monstruo de siete cabezas (fig. 14D.11), citada en textos de Ugarit (KTU 1.3 III 40-42, KTU 1.5 I 1-3; cf. Pardee 1997: 252) y representada en un sello de Hazor (Uehlinger 2024, fig. 2). Esta iconografía se hace frecuente en el I milenio a. C. (Keel 1992, 209 s., 212 s., fig. 242-254), pues representaba la lucha de la divinidad de la tormenta y la fertilidad contra un reptil monstruoso, sea *Marduk-Tiamat, Baal-Litan* o *Tunnan, Yahveh-Leviatán, Teshub-Illuyankas, Zeus-Typhon* o *Indra-Vritra* (Porzig 1930; Katz 1998; Fontenrose 2012, etc.). Como observó López Pardo (2006, 75, n. 217), estos combates que simbolizaban la lucha del Bien contra el Mal, eran bien conocidos en el Levante en la Edad del Bronce y el primer milenio a. C.

El poema babilónico *Enuma Elish* o «Poema de la Creación» también cita la *Hydra* (Lambert 1987, 141-143; Lambert y Parker 1996, I, 141, II, 27). Esta obra sobre el origen del universo, quizás originaria de época de Hammurabi aunque la versión conocida procede de la biblioteca de Asurbanipal (669-631 a. C.), describe los once terribles monstruos mixtos nacidos de *Tiamat*, la divinidad del mar primordial, con los que formó un ejército para oponerse al dios celeste *Marduk,* ordenador del mundo, para así reinar sobre todos los dioses. La *Hydra* encabeza la enumeración de estos monstruos, seguida del Dragón, los Héroes Peludos (*Lahmu* y *Lahamu*), el Gran Demonio, el Perro Salvaje, el Hombre-escorpión, los Demonios feroces, el Hombre-pez y el Hombre-toro, a los que *Marduk* acaba venciendo (*Enuma Elish* 4. 115-118). La *Hydra* procede de un monstruo de origen sumerio, *ušum,* que significa «Serpiente venenosa», una mitificación de este animal enemigo del hombre por ser su picadura mortal. En acadio se denomina *bashmu* o *bašmu* y se representa como una serpiente con piernas a la que se enfrenta el dios *Ninurta* o el dios *Nergal* (Wiggermann 1992, 166 s.). Este término acadio, equivalente al sumerio *muš-šà-tùr,* denominaba la serpiente cornuda, que pasó a tener carácter protector en kudurrus casitas y en sellos neoasirios (Gane 2012, 199), pero se aplicaba a seres de características serpentiformes cuyas formas podían variar. Otro ser parecido se denominaba *mušḫuššu*, «La Serpiente Furiosa» o «Serpiente-Dragón» (Gane 2012, 204 s.), que originariamente era un *numen* de la muerte como servidor del dios del Inframundo *Ninazu*, rey de las serpientes, aunque pasó a proteger las puertas de Babilonia de Nabucodonosor II. El nombre de este monstruo, cuyas formas y funciones variaban según lugares y circunstancias, se podía escribir con un ideograma que significa «La Serpiente del Mar» y algunas descripciones le atribuyen un cuerpo que podía alcanzar sesenta leguas de longitud con cuernos, seis bocas y siete lenguas (Labat 1970, 42).

Un conocido ortostato de Malatya (Akurgal 1962, lám. 104; Orthmann 1971, lám. 40e; Bittel 1976, fig. 279) ofrece una escena de combate de un dios o héroe que ataca con su lanza a un dragón serpentiforme cuyas cabezas no se conservan por rotura, lucha en la que el héroe es apoyado por otra divinidad situada a sus espaldas (fig. 14D.12). Esta escena representa el *aition* o mito central del Festival *Purulli* hitita, que conmemoraba la destrucción del dragón *Illuyanka* por *Teshub*, Dios de la Tormenta (Vieyra 1970, 526 s.; Beckman 1982; Katz 1998), mito hurro-hitita que se ha comparado al mito cananeo del *Poema de Baal* (Fontenrose 2012, 122 s.). En este mito, el dragón *Illuyanka* vence a *Teshub*, pero la diosa *Inara,* hija de *Teshub*, pide ayuda al héroe mortal *Ḫupašiya*, que accede a enfrentarse al monstruo a cambio de yacer con ella (Gaster 1950, 326-329, 332-334; Vieyra 1970, 527; Beckman 1982; Fontenrose 2012, 121). La diosa emborracha al dragón, lo que permite al héroe atarlo y entonces *Teshub* le da muerte. Tras vencer al dragón, *Inara* instala a *Ḫupašiya* en una casa para vivir juntos, con el tabú de no mirar por la ventana, tabú que *Ḫupašiya* quebranta, pero no se conserva el final, que debía narrar el castigo sufrido por el héroe y, probablemente, su vuelta a la vida de mortal. En otra versión, representada en el citado ortostato de Malatya (fig. 14D.12), *Illuyanka* vence y arranca a *Teshub* los ojos y el corazón, pero *Teshub* se casa con *Hebat* y tiene un hijo, *Sarruma*, que de adulto se casa con la hija de *Illuyanka*, por lo que *Teshub* dice a su hijo que pida sus ojos y su corazón como regalo de bodas y, cuando los recupera, se enfrenta de nuevo a

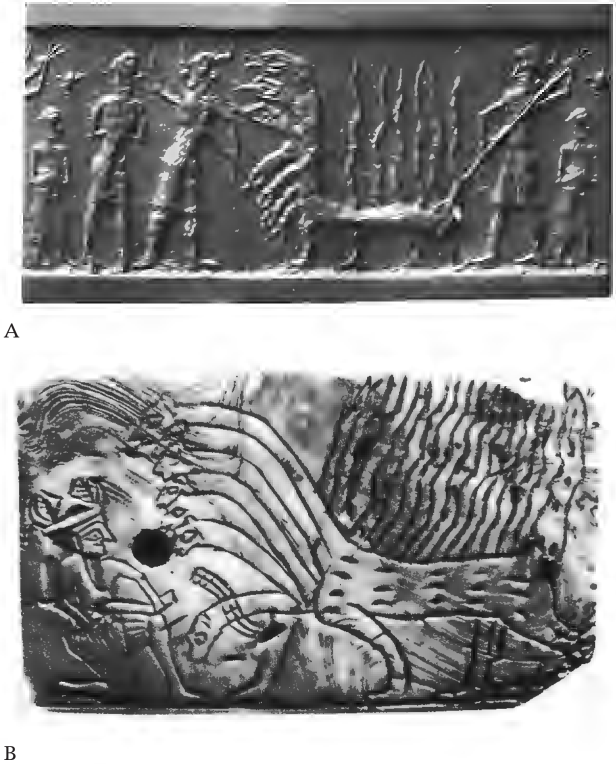


Figura 14D.10. A, *Marduk* luchando con un monstruo de tipo *Hydra* (Fontenrose 2012, fig. 18). B, Plaquita Borowski con lucha contra un monstruo de tipo *Hydra* (Lambert 1987, lam. 16, n.º 29).

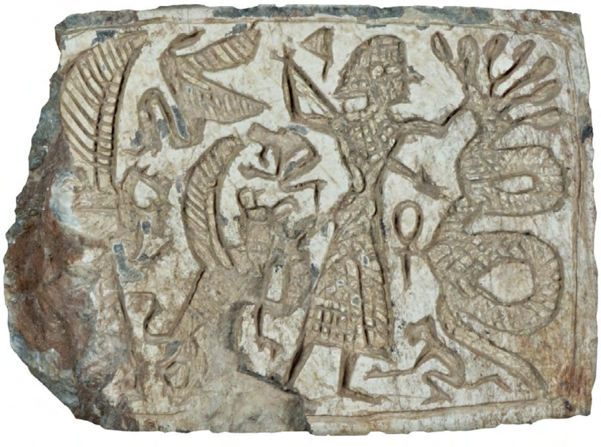


Figura 14D.11. Sello de Hazor con lucha de un dios y un monstruo de siete cabezas (Uehlinger 2024, fig. 2).

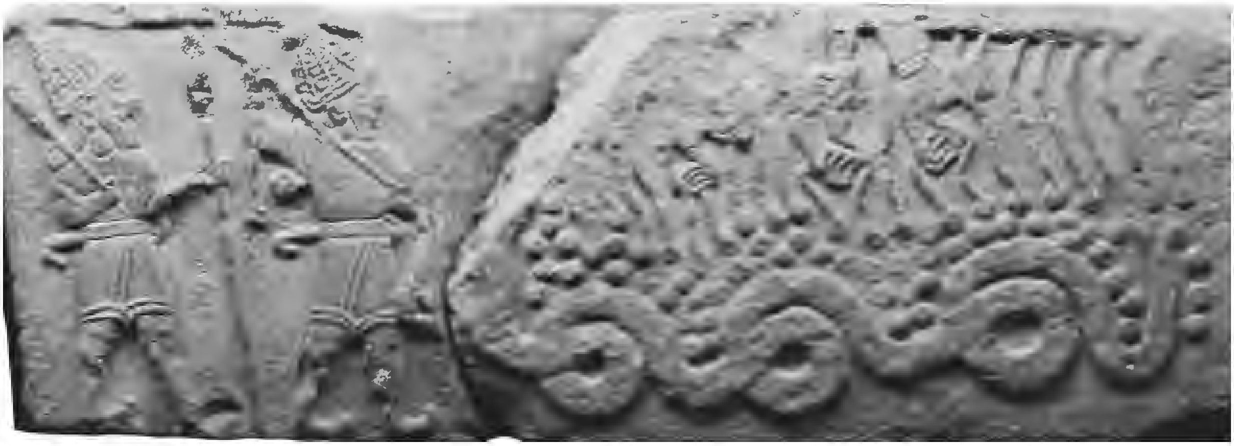


Figura 14D.12. Ortostato de Malatya con la lucha de *Teshub* y el héroe *Ḫupašiya* contra el dragón *Illuyanka* (Akurgal 1962, lám. 104).

Illuyanka. Cuando el dragón está casi vencido, *Sarruma*, al sentirse utilizado, pide a *Teshub* que le mate junto con *Illuyanka*. Es evidente el interés de estas distintas versiones, que indican que hay que ser prudentes al concordar textos y representaciones, pues existían versiones paralelas, tanto en relatos orales y escritos como en imágenes, muchas de la cuales no se han conservado.

La lucha del dios y la serpiente también aparece en escarabeos de Palestina del final de la Edad del Bronce y de inicios de la Edad del Hierro, transformada por influjo egipcio en el mito de la lucha de *Baal-Seth* con la serpiente (Keel 1992, 209, n.º 222-227; Cornelius 1994, 161 s., 212 s., 263; Uehlinger 2024). El ciclo de *Baal* en Ugarit evidencia la difusión de estas luchas míticas, como la lucha de *Baal* contra *Yam* y contra *Mot* (Fontenrose 2012, 129 s.), pues el dragón era el símbolo del mar abismal y de la muerte (*id*., 142 s.). En Ugarit la diosa *Anat* enumera entre los enemigos aniquilados por *Baal*, «la Serpiente Tortuosa, el Tirano de Siete Cabezas» (López Pardo 2006, 73 s.), monstruo que debe considerarse entre los precedentes orientales de la *Hydra*.

López Pardo (2006, 76 s.) analizó este mito del combate con la *Hydra* en el mundo fenicio y consideró que sus protagonistas eran *Melqart* y *Sid*, que constituyen el precedente de *Herakles* y *Iolaos* en la lucha con la *Hydra* de Lerna. En este proceso, la iconografía del *Baal* cananeo de la Edad del Bronce pasó a *Melqart* y de éste a *Herakles*, como evidencia el combate con la *Hydra* (Uehlinger 2024). Además, existirían mitos similares, pues un escarabeo arcaico de Cartago, datado *c*. 500 a. C., muestra la lucha de un héroe, quizás *Melqart-Herakles*, con una serpiente según un esquema iconográfico oriental (Keel y Uehlinger 1992, 176, fig. 182c; Keel 1992, fig. 256).

Un ejemplo de la transformación de los mitos orientales al extenderse hacia Occidente es el mito del Toro Celeste. El mito mesopotámico de la muerte del Toro Celeste lo protagonizan *Gilgamesh* y *Enkidu* (*Epopeya de Gilgamesh,* 130-154), pasaje representado en cilindro-sellos babilonios (Collon 2001, 153, 338 s., lám. 28 y 42). Este mito se adaptó en Fenicia al de «Melqart y el Toro Celeste», como documenta un cuenco de bronce del siglo VIII a. C. de Lataquía, al Norte de Fenicia (Falsone 1988, 99, fig. 29; *id*. 1992, fig. 1, lám. II-IV), en el que *Melqart* y *Eshmun* o *Melqart* y *Sid* dan muerte al Toro Celeste. También una placa ebúrnea de Medellín del siglo VII a. C. muestra una variante simplificada del mito en la que solo aparece *Melqart* cubierto por la piel de león y con una Corona Roja egiptizante (Almagro-Gorbea 2002; *id*. 2008b, 445 s., fig. 552), mito que, a su vez, constituye el precedente del mito griego de *Herakles* y el Toro de Creta. Este proceso muestra la evolución literaria, oral y escrita, de estos mitos y su paralela e independiente evolución iconográfica. En la transmisión de estos mitos pudo tener un importante papel el *Herakleion* de *Gadir*, cuyas puertas representaban diez combates míticos de *Melqart*, que son el precedente de los doce trabajos canónicos de *Herakles* (Tsirkin 1981; Almagro-Gorbea 2010b). La pareja mítica formada por *Gilgamesh* y *Enkidu* o por *Melqart* y *Sid* se convierte en *Herakles* e *Iolaos* en el pasaje griego de la *Hydra* de Lerna. También el monstruo suele sufrir un proceso similar al transformar su forma y su personalidad mítica, como evidencian el mito délfico de *Python* (Fontenrose 2012) o el del dragón Ladón, asociado al mito de las Hespérides (Padgett 2014), como ocurrió con otros monstruos de origen oriental, como el Centauro, el Tritón o el Capricornio (*vid. infra,* § 15B). Estas transformaciones confirman que los protagonistas de una escena mítica varían según el contexto cultural, en especial al difundirse desde Oriente hasta el extremo Occidente, hecho que hay que valorar al interpretar los relieves de Pozo Moro.

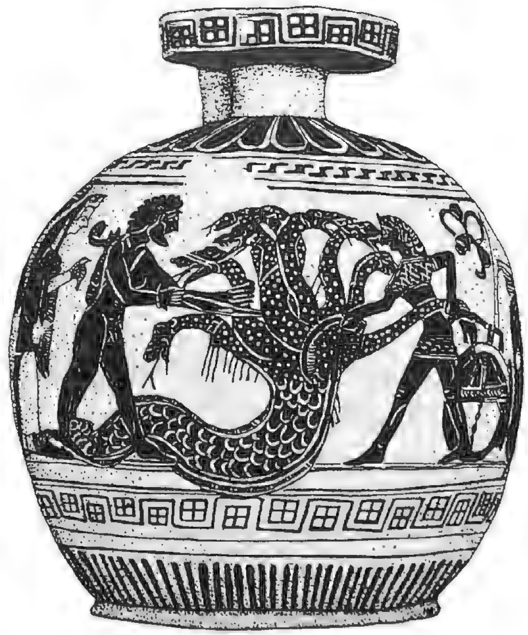


Figura 14D.13. *Aryballos* corintio con la lucha de *Herakles* contra la *Hydra* (Keel y Scroeder, fig. 108).

El mitema de la lucha con la *Hydra* pasó de Oriente a la mitología griega desde fechas muy tempranas, pues la mitología oriental influyó muy pronto en la mitología griega (Güterbock 1946; *id*. 1948; Burkert 1992, 93; *id*. 1999, 16 s. y 51; West 1997; etc.). Hesíodo, que debía tener un buen conocimiento de mundo mítico sirio-hitita, del que proceden muchos elementos de su mitología, narra que *Equidna*, monstruo mitad mujer mitad serpentiforme, junto a su pareja Tritón (*Theog*. 313-318), habían engendrado monstruos con formas de seres mixtos y de cánido, serpiente, león, águila, cabra, etc., como *Orthos*, el perro de Gerión, Cerbero, la Hidra y el León de Nemea, todos ellos inspirados en los monstruos engendrados por *Tiamat* en su lucha contra *Marduk*. Estos mitos llegarían a Grecia desde el área sirio-hitita aramea, pues Hesíodo (*Theog*. 306) explicita que *Equidna* vivía en una cueva situada en el país de los *Árimoi* o arameos. Esta tradición indica que monstruos originarios del imaginario mesopotámico llegarían a la mitología griega arcaica desde los territorios arameos sirio-hititas, pues también el monstruo Tifón procedía de una cueva de Cilicia (Fontenrose 2012, 70 s., 407 s.), en la lejana tierra de los *Árimoi*, según recoge la *Ilíada* (II, 781-783), monstruo que se enfrentó a Zeus lanzándole llamas, como hacen los monstruos serpentiformes de Pozo Moro, cuyos mitos y relieves narrativos parecen proceder igualmente de tierras arameas. También el mito de *Kumarbi-Kronos* (Güterborck 1946; *id*. 1948) y diversos combates de *Herakles* contra seres monstruosos híbridos o *Mischwesen* de tipo oriental parecen proceder del área aramea, pues las similitudes entre el poema babilónico *Enuma Elish* (Burkert 1992, 93; *id*. 1999, 16-17) y el episodio del engaño de Zeus (*Il*. XIV, 153-353) prueban una vez más el origen oriental de las cosmogonía míticas griegas de Homero y de Hesíodo, por lo que se considera que pertenecen a la misma familia mítica (Burkert 1999, 51; West 1997).

Este contexto explica el origen y características de la *Hydra* de Lerna, uno de los primeros mitos documentados en la iconografía griega desde fines del siglo VIII a. C., que se hizo muy popular en el Periodo Orientalizante. En el siglo VII a. C. aparece en fíbulas beocias, marfiles, placas de arcilla cretenses, en un trípode de bronce de Olympia y especialmente en cerámicas, como vasos corintios (fig. 14D.13), cerámicas áticas arcaicas e hidras ceretanas (Boardman 1998, 494, n.º 365, n.º 388; etc.; Venit 1989). También aparece esculpido en un tímpano de *poros* de la Acrópolis de Atenas fechado *c*. 560-550 a. C. (Ridgway 1977, 202; Boardman 1978, fig. 196), pues era una iconografía muy difundida en el siglo VI a. C. Tras múltiples ensayos, hacia el 700 a. C. se había establecido la estructura simétrica que caracteriza esta escena: *Herakles*, armado con una espada, se enfrenta a *Hydra* desde la izquierda, mientras *Iolaos* ataca al monstruo con un *harpe* o cimitarra desde la derecha (*LIMC* V, n.º 1990 s.), instrumento utilizado en representaciones orientales (fig. 14D.10B).

Esta tradición iconográfica de antigua raigambre oriental, que concibe la *Hydra* como un ser monstruoso con siete cabezas que se enfrenta a un héroe o divinidad (Fontenrose 2012, 356; Uehlinger 2024), llegó hasta el Mediterráneo Occidental, donde seres serpentiformes con múltiples cabezas aparecen representados en el imaginario funerario etrusco, como en la Tomba della Quadriga Infernale de Sarteano (fig. 14D.14). También Silio Itálico, en sus *Punica* (III,32-44), describe de forma somera hacia el 80 d. C. las escenas que decoraban las puertas el *Herakleion* gaditano (Miniconi y Devallet, eds. 1979), que representaban diez «gestas» del *Melqart* fenicio, no las doce canónicas de *Herakles*, lo que indica su origen oriental (Tsirkin 1981; Almagro-Gorbea 2010b). Precisamente, la primera de estas gestas era la *Hydra* de Lerna, que corresponde al II Trabajo de *Herakles* (*LIMC* V, n.º 1990 s., esp. 1992, 2011, 2016). Sin embargo, es difícil precisar si la lucha del *Smiting God* con un monstruo de múltiples cabezas del friso de Pozo Moro respondía a este mito, ya que la escena de Pozo Moro probablemente procede de un modelo estilístico arameo sirio-hitita, como lo confirma el detalle de arrojar fuego por las bocas (fig. 14D.8), mientras que la *Hydra* de Lerna, según el mito griego, mataba con su veneno.

Esta escena de lucha del héroe contra el dragón fue interpretada por López Pardo (2006, 76 s.) como el combate de *Sid* y *Melqart* con un monstruo de múltiples cabezas del que procede la *Hydra*, héroes fenicios que pasaron a la tradición griega de *Iolaos* y *Herakles*. Sin embargo, esta atribución no es segura, ya que los restos conservados no permiten demostrarla y, además, el protagonista de la escena es un *Smiting God* que dista de la forma egiptizante que ofrece *Melqart* en la citada placa de Medellín al dar muerte al Toro Celeste. Tampoco se puede asegurar que esta escena estuviera organizada de forma simétrica en torno a un eje central como la «Diosa de Pozo Moro», simetría que parece tener la escena del «Dendróforo», situada en el friso del lado opuesto, donde es posible que el protagonista ocupara el centro entre dos seres monstruosos serpentiformes. Esta hipótesis se apoyaría en un fragmento de bajorrelieve, cuya procedencia no se indica, que Blázquez (1992, 364), seguido de López Pardo (2006, 72) atribuyeron a esta escena. Este fragmento, que conserva parte de la moldura que enmarcaría el lado izquierdo del friso, muestra la pierna y el glúteo de una figura humana hacia la derecha (fig. 14D.15), lo que le llevó a suponer que sería el segundo atacante del monstruo, pues se habrían representado «dos personajes atacando en los extremos y un ser monstruoso en el centro» (*ibid*.), hipótesis inspirada en las representaciones de la lucha de *Herakles* y *Iolaos* contra la *Hydra* (fig. 14D.13). En consecuencia, López Pardo (2006, 78 s.) dedujo que esta escena del friso representaría a un héroe/dios «civilizador», que aniquila los monstruos que amenazan la vida de los humanos e impedían la colonización, entre los que destaca *Hydra*, labor que requirió la colaboración de *Iolaos*. La muerte del monstruo de múltiples cabezas abría nuevas posibilidades al héroe para beneficiar a los humanos, en especial en Tartessos, donde utilizó la sangre venenosa del monstruo para envenenar las flechas con las que dio muerte a Gerión y a su perro *Orthos* en la isla oceánica de *Erytheia* (Estesícoro, en Atheneo 11, 479c-d; Hdt. IV, 8; Eurip. *Herakles* 424; Strab. 3,54), gesta en la que también robó las manzanas de oro que custodiaba el dragón *Ladón*, otro monstruo serpentiforme.

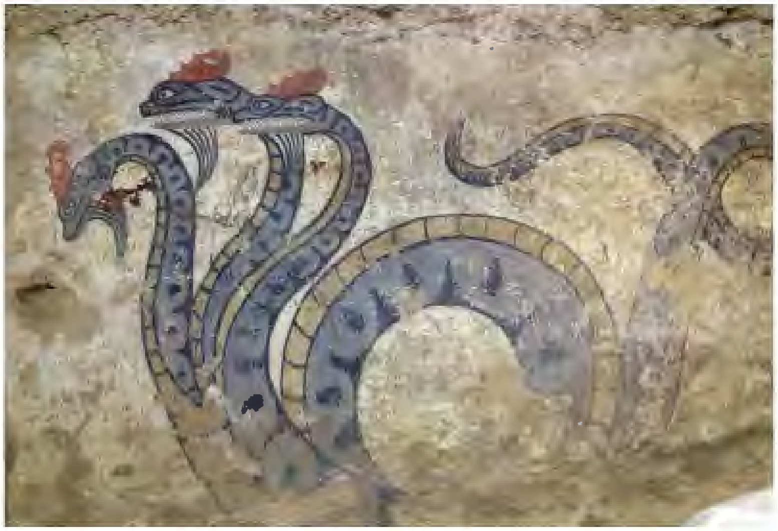


Figura 14D.14. Monstruo serpentiforme de la tumba de la Quadriga Infernale, Sarteano, Siena (foto R. Zanella).

La hipótesis planteada por López Pardo (2006, 72-80) no parece concluyente. Esta escena del friso meridional de Pozo Moro la protagoniza un *Smiting God* que, al parecer, lucha con un monstruo de múltiples cabezas. En consecuencia, esta escena parece narrar un episodio mítico de lucha contra un monstruo maligno, pero existirían diversos mitos de características similares que se han debido perder. Si la propuesta de reconstrucción del friso es correcta, el *Smiting God* aparece como un héroe que se dirige hacia el Occidente, probablemente en dirección al *Apsu,* donde está la Diosa de Pozo Moro, tal vez en busca de la vida eterna, como se deduce del contexto mítico que ofrece el friso y que constituye un mitema habitual en Oriente. En ese viaje épico hacia el *Apsu,* el héroe se enfrenta y debe vencer al monstruo terrible con múltiples cabezas que protege la entrada. Este ser es un monstruo o *Mischwesen*, pues el imaginario oriental, tanto en narraciones como en representaciones iconográficas, concebía seres mixtos horrendos, terribles y nefastos relacionados con el mundo de la muerte para hacer patente que eran distintos y opuestos a los seres humanos.

En este contexto, el mitema de la lucha del héroe con el dragón de múltiples cabezas tenía el profundo significado de simbolizar la lucha del bien contra el mal y de la vida contra la muerte, mitema protagonizado por diversos personajes a lo largo del tiempo y del espacio. La lucha del hombre contra el monstruo se testimonia desde el Periodo de Acad en la segunda mitad del III milenio a. C. y prosigue, casi sin variaciones formales, en época paleobabilónica a inicios del II milenio. También se documenta en el mundo hitita en el citado ortostato de Malatya, pero igualmente pasó al mundo cananeo-fenicio (Theis 2022; Uehlinger 2024) y al mundo clásico, hasta cristianizarse en el mito de San Jorge matando al dragón (Fontenrose 2012, 515 s.). Este mito era muy popular, pues un eco

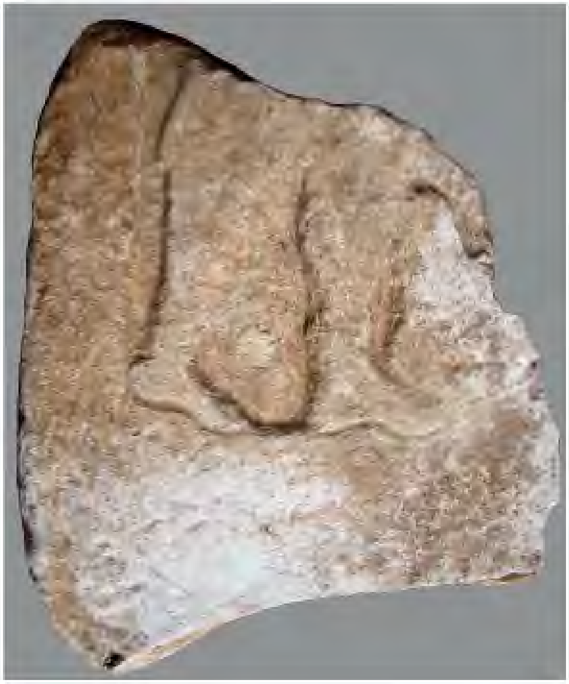


Figura 14D.15. Fragmento de relieve atribuido al friso meridional de Pozo Moro.

del mismo es el «Dragón» al que vence el Cid en una leyenda burgalesa (Pedrosa *et al*. 2001, 89 s.; Almagro-Gorbea 2018a, 269 s.) y se representa en el tímpano de la iglesia de Puentedey y en una pintura mural de la iglesia de Basconcillos del Tozo (Rubio 1998; Martín Criado 2024). La transmisión oral e iconográfica indican los lejanos ecos de este pasaje mitológico cuya simbología hereda Santiago Matamoros, que tan amplia huella ha tenido en el imaginario popular, tradición mítica que enlaza con los héroes que luchan contra monstruos en los comics actuales.

En consecuencia, este friso del monumento de Pozo Moro representaría un episodio del combate y aniquilación de un monstruo maligno por un dios-héroe benefactor, aunque el estado muy fragmentado de la escena impide una identificación segura más precisa. Estos mitos de origen oriental se difundieron hasta el mundo fenicio de Occidente, como testimonia su representación en las puertas del santuario de *Melqart* en *Gadir* (Almagro-Gorbea 2010b), aunque el estilo y las características narrativas de los relieves de Pozo Moro parecen derivados directamente de modelos arameos de tradición sirio-hitita.

14D.4. La escena de hierogamia

Los sillares del friso sur del monumento de Pozo Moro han desaparecido casi en su totalidad, salvo la esquina sureste, con la figura de *Smiting Got,* y el fragmento con la *Hydra*. Aunque faltan datos que lo aseguren, en las reconstrucciones realizadas del friso meridional de la hilada 6 del monumento (fig. 14D.1), también se ha colocado el sillar PM-X4 con una escena de hierogamia (fig. 14D.16). Este sillar debe pertenecer al friso a juzgar por sus medidas y sus características estilísticas, pero no parece encajar en los lados este, norte y oeste, por lo que la hipótesis más lógica es atribuirlo al friso meridional, aunque su posición originaria resulta incierta al haber sido hallado entre las piedras del majano.

El sillar PM-X4 mide 58 cm de altura en la parte conservada, aunque originariamente mediría 60 cm, 2 pies, como el resto de los sillares del friso de relieves de la hilada 6[65], al que evidentemente pertenecería, aunque López Pardo (2006, 96 s.) excluye esta escena de hierogamia del friso por considerarla de mayor altura o la sitúa en el lado norte del monumento, sin dar razones suficientes. El lado izquierdo y la parte superior de este sillar están rotos, mientras que el lado derecho coincide con el borde vertical del sillar, que se ha conservado casi completo, lo mismo que la parte inferior con la moldura plana que enmarcaba el friso, mientras que se ha roto y falta el lado izquierdo, por lo que actualmente ofrece una anchura de *c*. 40 cm.

---

[65] López Pardo (2006, 97) consideró que «este sillar no pertenece a ninguno de los frisos inferiores, pues la altura de lo conservado es de 69 cm, a lo que habría que sumar las cabezas que faltan de ambos personajes y la moldura superior, con lo cual la altura mínima posible sería de 85 cm», datos que no son exactos. Igualmente señalaba que «la representación tiene mayor relieve que los frisos de esta primera hilada aunque no es tan abultado como los del cuerpo superior», lo que tampoco resulta cierto, pero de estos hechos dedujo que ocuparía «un espacio entre los bloques de las hiladas 6 y 7, que tienen 54 y 48 cm respectivamente». Estas apreciaciones deben considerarse subjetivas, como suponer que «se encontraba en el mismo frente que el friso del "Dendróforo" y que cumpliría una función complementaria o explicativa en relación al mismo, subrayando su fuerte significado fertilístico». Colocar la hierogamia entre las hiladas 6 y 7 no es posible dada la estructura pseudoisónóma de los sillares, pues, además, dichas hiladas no miden 54 y 48 cm, sino 60 y 47,6 cm, respectivamente. Por otra parte, el estilo y el tipo de relieve es idéntico al resto del friso, con cuyas dimensiones también coincide, aunque en este sillar la parte alta y baja de las figuras, como las cabezas y el pie izquierdo del hombre, se han labrado sobre la moldura lisa que hace de marco, hecho que también se constata en otras figuras del friso, como el casco del *Smiting God* (*vid. supra,* § 13.4).

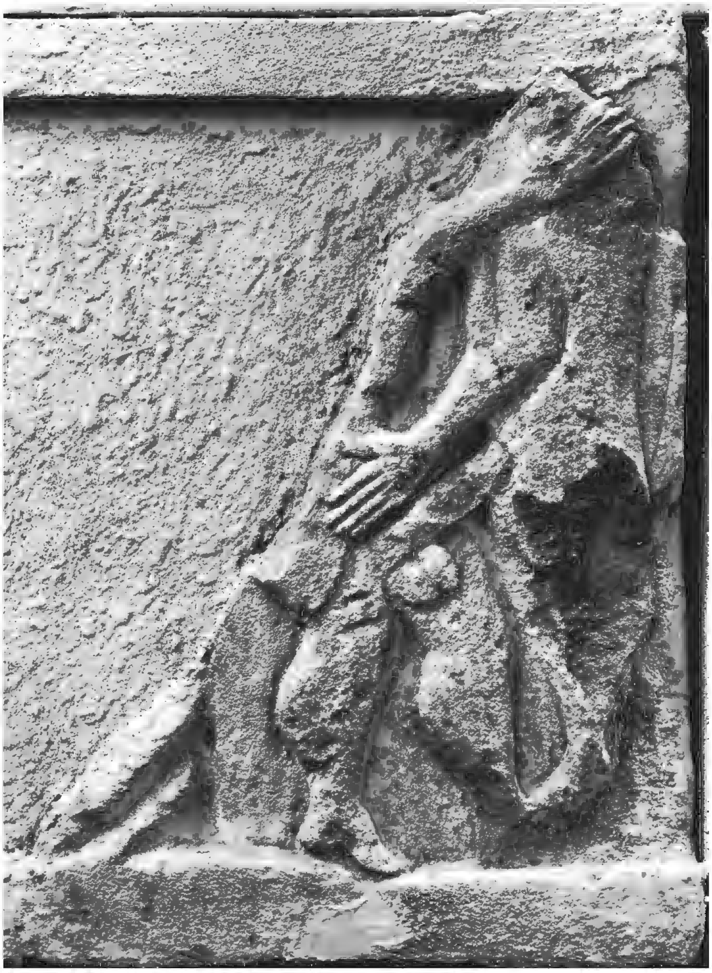


Figura 14D.16. Escena de hierogamia del monumento de Pozo Moro (foto D-DAI-MAD-R-07-83-08).

El sillar narra una cruda escena sexual (Almagro-Gorbea 1978b, 266, lám. 5,2; *id*. 1983a, 203 s., lám. 26; *id*. 1992-1993, 114; López Pardo 2006, 96 s., fig. 36; etc.), que se debe interpretar como una escena de ἱερογαμία, «hierogamia» o «matrimonio sagrado», término procedente del griego ἱερὸς γάμος utilizado por James Frazer en su obra *The Golden Bough* para denominar *«mythic and ritual sexual acts» connected with fertility* (Cooper 1993, 82).

La escena muestra a la izquierda un personaje masculino, que aparece casi desnudo, pues se ha levantado la parte inferior del *chitón* para dejar al aire sus órganos sexuales, mientras que con su brazo derecho coge por el hombro y abraza a una figura situada frente a él a la derecha, que sin duda es femenina, aunque faltan las cabezas por rotura. La figura femenina tiene la espalda cubierta por una túnica de contorno sinuoso que la cubre hasta los pies y de la que sale su brazo izquierdo, que se dirige a la parte inferior del vientre del personaje masculino, justo sobre los testículos y un largo pene recto, que parece introducirse en el personaje femenino. Ninguna de ambas figuras conserva la cabeza, ni tampoco se conserva el tronco del personaje masculino, aunque, a pesar de la rotura, se puede apreciar su «talle de avispa», propio de un *chitón* corto ceñido por un cinturón, como otras figuras masculinas del friso. A la izquierda de la escena aparece la parte inferior de una moldura sogueada oblicua, rota y muy incompleta, que probablemente delimitaba la escena y que López Pardo (2006, 96-97) describió como «un elemento cilíndrico torneado en espiral», que interpreta como «quizás un pilar leñoso» que relacionó con «el tronco de árbol recuperado por la divinidad». Esta moldura más bien podría interpretarse como el borde del lecho nupcial, como el representado en escenas mesopotámicas parecidas (*vid. infra*), sin excluir que hiciera alusión a la soga o cordón que simbolizaba el palacio o templo de la Diosa, identificado por este elemento de carácter sacro y mágico (*vid. supra*, § 12.3).

El dios o héroe protagonista de la hierogamia tiene miembros gruesos, como los de los restantes seres de carácter sobrenatural y, al parecer, vestía un *chitón* corto ceñido por un cinturón apretado a modo de «cuerpo de avispa», semejante al que viste el *Smiting God*, probablemente el Dendróforo y también la divinidad monstruosa con cuchillo del Banquete Funerario (*vid. supra,* § 14B, 14C y 14D.2). También es característica la forma de los pies de este personaje, con la base cóncava y las puntas alzadas, quizás inspirada en el calzado hitita y asirio con la punta alzada (*vid. supra,* § 13.4, fig. 13.6A-B), aunque en Pozo Moro no haya representaciones del calzado.

Esta escena de hierogamia del friso de Pozo Moro tiene interesantes paralelos en Oriente, tanto en los textos conservados como en representaciones iconográficas, algunas de época orientalizante, que ayudan a su interpretación. La escena representada en Pozo Moro es cruda y está narrada con realismo. El varón levanta su *chitón* corto, como el que llevan otras figuras masculinas, y deja al descubierto sus órganos sexuales. La figura femenina, que cabe identificar con la «Diosa de Pozo Moro», viste un manto que le cubre el dorso y también la cabeza, como el que llevan las mujeres en las estelas neohititas de Marash, Carquemis, etc. (Orthmann 1971, lám. 29g, 30a-d, 45a, 46b, 47d,f,g, 48d, 74f; Genge 1979, *passim*). Sin embargo, este manto, aunque se ve de perfil, quedaba abierto por delante, seguramente para dejar ver el cuerpo desnudo de la diosa, tal como aparece en cilindro-sellos paleosirios (fig. 14D.17A), que muestran a una diosa con el manto abierto para dejar ver su cuerpo (Kühne 1980, 85 s., n.º 39; Winter 1983, fig. 235), y la misma postura ofrece la diosa en otra escena de hierogamia (fig. 14D.17B), paralelos que ayudan a comprender este detalle de la escena de Pozo Moro (Siebert 1973, n.º 373).

Esta escena de hierogamia se inspira en el conocido mito oriental de *Dumuzi,* que regresa cada año con *Inanna* para devolver la fertilidad a la tierra. Este mito se visibilizaba en el rito del *hieros gamos* del rey con una sacerdotisa o hieródula, que era la repetición mágica de la hierogamia mítica de *Dumuzi-Tammuz* con *Inanna-Ishtar* para mantener la fecundidad y la vida en la tierra (Eliade 2001, 20), rito celebrado el día de Año Nuevo en una cámara del templo que contenía el lecho de la diosa. Las primeras representaciones de escenas sexuales relacionadas con este mito ya aparecen en el Periodo de Uruk (3800-3200 a. C.) y prosiguen con numerosas variantes hasta la Edad del Hierro (Winter 1983, 252 s., 313 s., fig. 340-366). Gestos y posturas eróticas, en ocasiones casi estereotipadas, resultan similares a la escena representada en Pozo Moro, como pasar el brazo por detrás de los hombros de la diosa o poner una mano sobre el vientre, pero no se puede señalar un paralelo exacto. La unión sexual se representa de diversos modos (fig. 14D.17 a 22), en ocasiones sintetizada en un abrazo (Collon 1975, 80, n.º 147; Winter 1983, fig. 367-378), mientras que otras veces se representa sobre un lecho (Amiet 1980, n.º 1202-1203; Winter 1983, fig. 354-368), que probablemente alude al lecho ritual (fig. 14D.18), que conmemoraba la unión de *Dumuzi* e *Inanna* (Black y Green 1992, 157). Las posturas en algún caso resultan próximas a la escena de Pozo Moro, como muestra la tabilla de terracota paleobabilónica de la Colección Erlenmeyer de Basilea (Seibert 1973, lám. 27b; Winter 1983, 360; Black y Green 1992, 157 s., fig. 129). Esta tablilla y otras similares con posturas diferentes (Winter 1983, fig. 350, 360, 362) plantean que la moldura rota que se aprecia a la derecha de la escena de Pozo Moro no es una columna del palacio de la Diosa, sino que recuerda el borde torneado del lecho, como muestran estas terracotas votivas (fig. 14D.18), que constituyen el mejor paralelo de esta escena de Pozo Moro a pesar de su distancia temporal (Seibert 1973, lám. 27b; Winter 1983, fig. 350, 360, 362). Esta escena también se relaciona con la realista narración del *Himno de Inanna e Iddin-Dagan*, quien reinó en Isin *c.* 1975-1954 a. C. (Kramer 1969; Reisman 1973, v. 187-194): «El rey se dirige a sus muslos sagrados con la cabeza alta y ella va a los muslos de *Iddin-Dagan*,… *Inanna* se acuesta a su lado y acaricia sus santos muslos. Después de que la Señora lo haya regocijado con sus santos muslos en el lecho…, ella hace el amor con él en su cama: ¡*Iddin-Dagan*, tú eres de verdad mi amado!». También el *Himno a Ishtar* hace referencia a este ritual hierogámico: «Se ha colocado un lecho para mi Señora… el día del Año Nuevo…

una manta que deleita mi corazón» (Frankfort 1976, 317; López Pardo 2006, 96, n. 315). A pesar de 1500 años de distancia, estos paralelos ilustran la escena de hierogamia esculpida en Pozo Moro, que tenía un profundo arraigo en el imaginario popular y que explica la larga perduración de este tipo iconográfico, seguramente favorecido por la continuidad y popularidad del rito en el periodo neoasirio y neobabilonio (Black y Green 1992, 157).

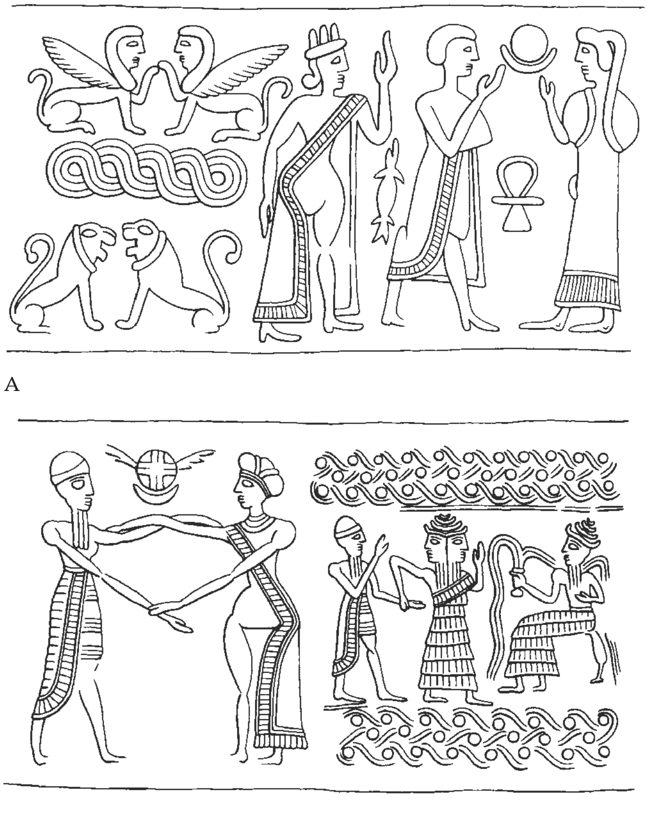


Figura 14D.17. A, Cilindro-sello paleosirio con la diosa con túnica que deja ver su cuerpo desnudo (Winter 1983, n.º 235). B, Cilindro-sello paleosirio con la diosa *Ishtar* abrazada al iniciar la hierogamia (Seibert 1973, n.º 373).

La desnudez y el crudo realismo de algunas representaciones de hierogamia en Mesopotamia (Böhm 1990, 92 s.) prosiguen en cuencos chipro-fenicios (Markoe 1985, Cy05; Neri 2000, fig. 3) e inspira sítulas del área alpina (fig. 14D.19A-B). En ocasiones la hierogamia se representa con sus protagonistas vestidos en una escena de abrazo erótico (fig. 14D.20), como en una placa de marfil de Ugarit, de *c.* 1400-1350 a. C. (Keel y Schröer 2002, fig. 130; Gachet-Bizollon 2010, 135 s.) y en un *pyxis* de esteatita arameo nordsirio (fig. 14D.21), de la segunda mitad del siglo VIII a. C. (Akurgal 1969, fig. 156). Este tipo de *hieros gamos* pasó a iconografía griega (Cremer 1982), como evidencia una figura de madera de Samos interpretada como la unión de Zeus y Hera (Simon 1969, 53; Akurgal 1969, 213, lám. 65; Kerényi 1972, 139; Stern 1980, 60, lám. 19; etc.). Sin embargo, en Grecia sus protagonistas suelen estar vestidos, como en un *pithos* cretense de Arkade de inicios del siglo VII a. C. en el que Zeus abraza a una Hera estática mientras le pasa el brazo izquierdo por encima del cuello y dirige el derecho a su bajo vientre (fig. 14D.22), esquema tradicional que se mantuvo hasta el siglo VI a. C. adaptado a diversos personajes míticos (Schefold 1993, fig. 106, 223, etc.). En otras ocasiones la unión quedaba oculta por un manto, como en el ánfora tirrénica de Tharros del Pintor de Timiades, *c.* 570-560 a. C. (Pesce 1960, fig. 119), que muestra la difusión de estas creencias en el mundo fenicio-púnico (fig. 14D.23), aunque con una iconografía distinta de la tradición oriental que testimonia el monumento de Pozo Moro.

La hierogamia siempre ha suscitado interés en Oriente y ha dado lugar a numerosos análisis y estudios, tanto de los textos como de su iconografía. La unión sagrada de la pareja divina en Mesopotamia es un mito bien conocido que se extendió por todo el Levante hasta el Mediterráneo Occidental, ya que constituía el más importante rito religioso relacionado con

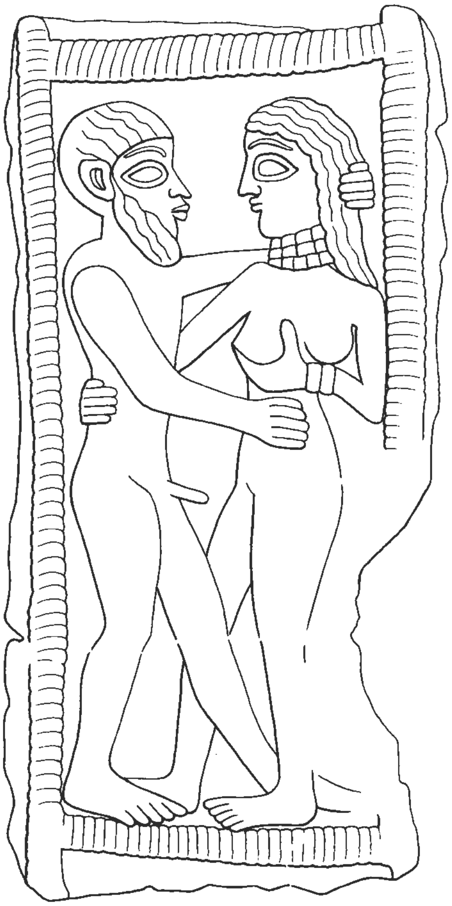


Figura 14D.18. Plaquita de terracota paleobabilónica con escena de hierogamia (Winter 1983, n.º 360).

la vida y la naturaleza, pues era fundamental recuperar la fertilidad de personas, ganados y campos en esas tierras de clima subdesértico tras la dureza del invierno o la aridez del verano, renacimiento esencial para la propia reproducción de la vida humana. En consecuencia, esos paralelos, algunos orientalizantes del Mediterráneo Occidental, ayudan a interpretar esta escena de Pozo Moro en el contexto arqueológico e iconográfico que ofrece el monumento. Desde los primeros estudios se interpretó como una *hierogamia,* un *hieròs gamós* o Matrimonio Sagrado de la pareja divina (Almagro-Gorbea 1978b, 266; *id*. 1983a, 206, lám. 26; etc.), símbolo de fecundidad y de generación de la vida, muy adecuado al mensaje que transmitido el friso de relieves, aunque el significado concreto de esta escena haya sido ampliamente discutido. A. García Bellido (1980, 63) y después J. M. Blázquez (1979, 150, 164; *id*. 2001, 208) interpretaron esta escena como el pasaje de *Enkidu* y la ramera del *Poema de Gilgamesch* (Tablilla 1, columna IV), aunque es evidente que el friso de Pozo Moro no narra ningún pasaje de dicho poema (Almagro-Gorbea 1983a, n. 131). Al mismo tiempo, J. M. Blázquez (1978, 164 s.) consideró que esta escena aludía al matrimonio de *lnanna-Istar* con *Damuzi-Tammuz*, que describe según los textos conocidos (Pritchard 1969, 637 s.; Kramer 1972, 120 s.). Más lógico parece que representara un mito fenicio similar, seguramente protagonizado por *Astart* y *Melqart* concebido como héroe-rey, mientras que R. Olmos (1996, 112) propuso que esta escena sería el acto en el que un rey mítico habría engendrado con la diosa el linaje dinástico, al tiempo que el rito favorecía la fecundidad del reino. López Pardo (2006, 97 s.) supuso que formaría parte del friso septentrional del «Dendróforo», con una función complementaria o explicativa de significado fertilístico, pues resaltaría la obtención del «Árbol de la Vida» por el dios o héroe dendróforo para recuperar la fertilidad perdida. Posteriormente, García Cardiel (2013) considera que esta escena de Pozo Moro es una de las menos estudiadas y resulta única en el mundo ibérico, aunque sea discutible su opinión de situarla «en el interior de un templo» y de plantear si representa «la concepción mítica del héroe protagonista» o si se es un «premio» recibido por el héroe tras sus aventuras.

La hierogamia tenía un profundo significado en Oriente, especialmente en Mesopotamia (Frayne 1985; Nissinen y Uro, eds., 2008), cuyo ritual procedía de mitos sobre la creación (Black y Green 2004, 157 s.). Ya se documenta desde el III milenio a. C. y prosiguió hasta época neobabilónica, con variaciones a lo largo del tiempo y del espacio por su perduración y amplia difusión, que hay que valorar al interpretar la escena representada en el friso de Pozo Moro.

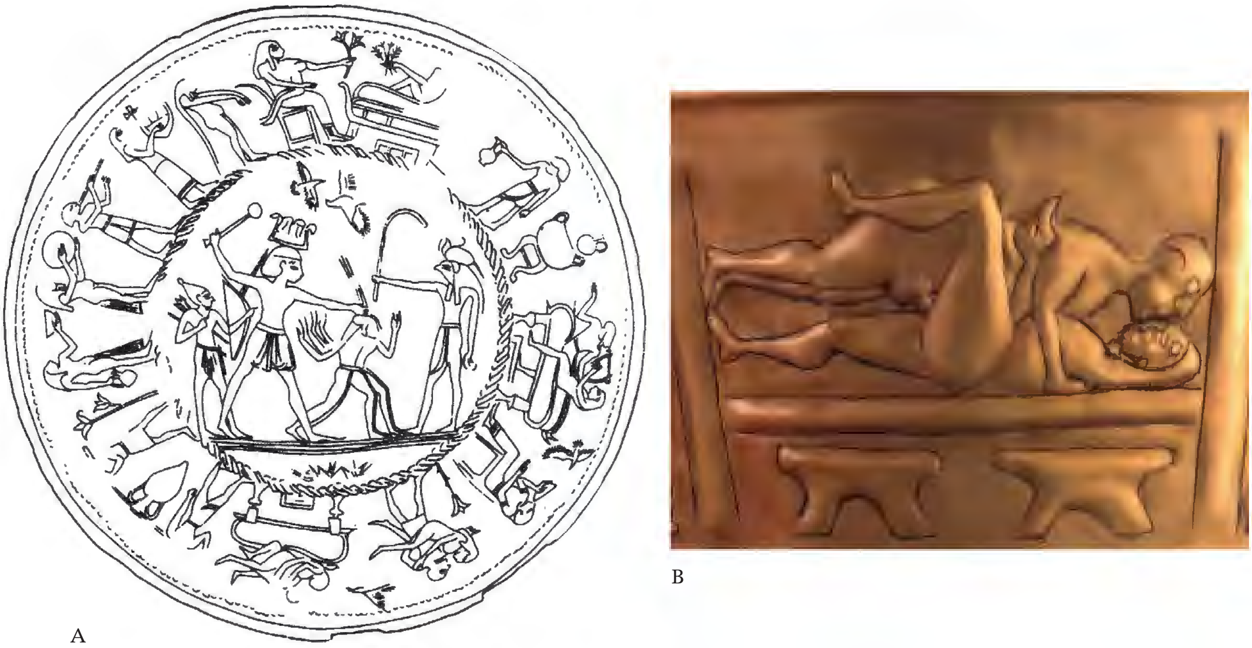


Figura 14D.19. A, Cuenco fenicio-chipriota con escenas eróticas (Neri 2000, fig. 3). B, Escena erótica de la sítula de Pieve d'Alpago, Véneto (Buson 2015b, lám. 11).

Una larga tradición de poemas eróticos escritos en sumerio y en acadio desde el 3000 a. C. estaban inspirados en un rito de hierogamia que protagonizaban el dios del lugar, representado por el dinasta reinante, y la diosa *Inanna*, representada por la reina, por una sacerdotisa o por una prostituta sacra. El mito celebraba la resurrección de estas divinidades tras su descenso al Infierno, lo que reavivaba la fecundidad y la vida tras la esterilidad del invierno, por lo que poemas alusivos, de lenguaje lírico, pero crudo y sensual, dieron lugar a una literatura erótica, oral y escrita, paralela a las representaciones iconográficas (Kramer 1969; Sefati 1998; Bottero y Kramer 2005; Nissinen 2001).

El mito de la hierogamia de *Inanna-Ishtar* con *Dumuzi-Tammuz* (Kramer 1972) se conocía en Mesopotamia desde la III Dinastía de Ur en los siglos XXII-XXI a. C. y el Periodo de Isin, *c*. 2025-1763 a. C. El festival de primavera de la ciudad de Isin celebraba su retorno de los Infiernos, que reavivaba la vitalidad de la naturaleza, favorecía la fecundidad y garantizaba la abundancia (James 1959, 91). Estas fiestas incluían una hierogamia ritual en la que el rey yacía con la reina o con una sacerdotisa que representaba a *Inanna/Ishtar*, ceremonia que finalizaba con música, cánticos y banquetes. Esta tradición mesopotámica concebía desde época protodinástica a la diosa *Inanna-Istar* como «Reina». *Eannatum*, soberano de Lagash del siglo XXV a. C., recibió la soberanía de *Inanna* en virtud del amor que los unía y *Naram-Sin* de Acad (*c*. 2250-2220 a. C.) se titula «Esposo de *Inanna*» en las inscripciones reales (Kramer 1985, 117), tradición mantenida en el periodo neosumerio, en el que los reyes denominaban a la diosa «amada esposa». La concepción del soberano como esposo de *Inanna* desde época protodinástica tuvo gran trascendencia política, pues el rey ya no era el hijo de la divinidad, sino su consorte, lo que le igualaba a los dioses, ya que la diosa *Inanna* le cedía su poder gracias a la hierogamia ritual entre el soberano y la diosa, ritualmente representada por la reina

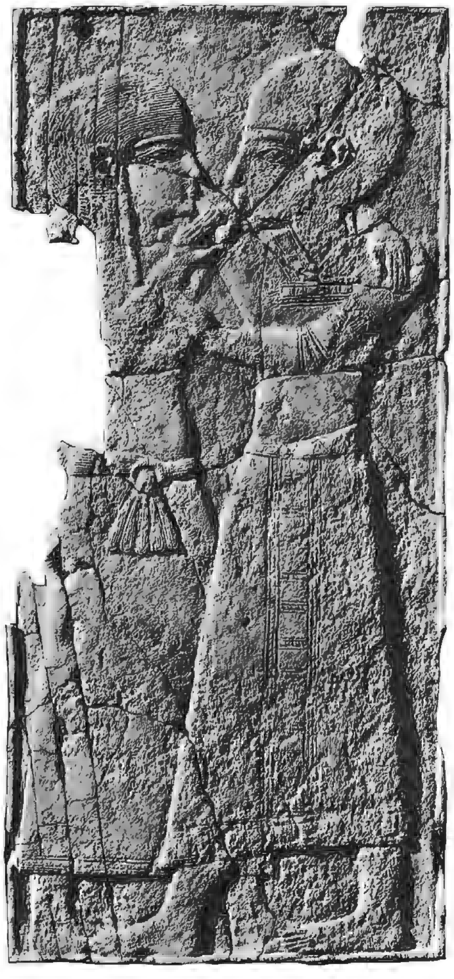


Figura 14D.20. Placa de un lecho de marfil del Palacio Real de Ugarit con el rey y la reina abrazados (foto: Mission de Ras Shamra).

o por una sacerdotisa. Esta ceremonia se documenta en Ur desde época neosumeria y las inscripciones protodinásticas testimonian estas bodas sacras desde el reinado de *Shulgi* de Ur (c. 2111-2003 a. C.) al de *Iddin-Dagan* (c. 1975-1954 a. C.), del que se conserva el interesante texto de *Inanna y el Rey*. También el poema *Inanna y Enki* relata cómo *Inanna* se apoderó de los símbolos de la realeza, la corona, el trono y el cetro, por lo que era ella quien elegía a1 rey, que aumentaba su autoridad y poder gracias a su unión con la diosa, de la que dependía la prosperidad de la tierra y de sus habitantes.

En Siria se atestigua este ritual en Mari, pues un sello del rey *Yasmah-Addu* (1782-1774 a. C.) le denomina «El Bien Amado de *Ishtar*», y una inscripción dice: «[En el lecho] de *Ishtar* (el rey) se tenderá» (Frankfort 1948/1976, 59; Oliva 1999, 101). También se documenta el rito en el siglo XIV a. C. en la ciudad siria de Emar, donde una sacerdotisa se unía al dios local de la tormenta, probablemente *Adad*, sustituido por el dinasta local. La misma tradición se constata en Asiria y Babilonia (Bottéro 1983; Nissinen 2001, 93-135), donde Heródoto (I, 199) da noticia del rito de prostitución sagrada en el templo de *Marduk* (Anagnostou-Laoutides y Charles 2018).

Estos ritos se extendieron por el mundo cananeo y palestino, donde los textos de Ugarit (Frevel 2014, 598 s.) permiten reinterpretar las referencias que ofrece la Biblia (Frevel 2014, 619 s.; Beaulieu 2007). En Fenicia existían diversas versiones del mito, que protagonizaba la diosa *Astart*. Según Flavio Josefo (Ios. *Ant Iud*. VIII, 5,3; *c.Ap*. I, 18), el rey *Hiram* I de Tiro, para cimentar su poder, construyó nuevos templos a *Melqart* y *Astart* y fue el primero en celebrar el ritual de la *égersis* de *Melqart,* que celebraba la muerte y resurrección del dios por medio del *hieros gamos* con *Astart* (Bonnet 1988, 36; Lipinski 1970; *id*. 1995, 233 s.). En este ritual el rey de Tiro se identificaba con el dios y una sacerdotisa con la diosa (Delcor 1976, 67 s.; Jones, ed. 2005, 5846, *s.v. Melqart*), siguiendo la tradición mesopotámica. También en Sidón el título de sacerdote de *Astart* precedía al del rey hasta fines del siglo V a. C. (Lipinski 1995, 1329), lo que evidencia estos ritos. Lo mismo indica la hierogamia protagonizada por *Adonis* en Biblos, que se celebraba en junio o julio (Frazer 1994/2011, 263; Delcor 1974, 73; Ribichini 1981, 150), como en Tiro (de Vaux 1933, 45 s.), en el mes de *Krr-Kirar* (Ribichini 1987, 154; Xella 2001a, 75; *id*. 2001b; *id*. 2004, 42), vinculado al solsticio de verano, como en el santuario etrusco de Pyrgi y en *Gadir*. Igualmente en Chipre testimoniarían este ritual un cuenco fenicio-chipriota de Salamina (Markoe 1985, Cy05; Neri 2000, fig. 3) decorado con escenas eróticas y la relación mítica de Afrodita y *Cinyras*, rey de Pafos originario de Siria, que algunas fuentes consideran

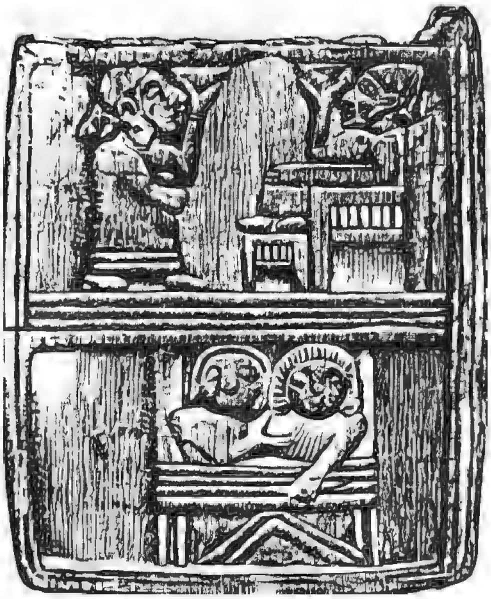


Figura 14D.21. Hierogamia en un *pyxis* nordsirio de Nimrud (Akurgal 1966, fig. 156).

fundador del famoso templo de Afrodita (Hermary 1988, 109, n. 70; Pirenne-Delforge 1994, § 90 y 124).

En esta tradición ritual se inserta la escena de hierogamia del friso de Pozo Moro, de profundo significado mítico, pero también político, como las hierogamias originarias de Oriente extendidas desde Mesopotamia hasta el Mediterráneo Occidental. El mitema de la hierogamia se expandió por el Mediterráneo en el Periodo Orientalizante (Delcor 1974; Fauth 1988), llegó a Grecia (Bolle 1987; Avagianou 1991) y se difundió por el Mediterráneo Occidental, pues lo documenta un ánfora tirrénica de Tharros (fig. 14D.23; Pesce 1960, fig. 119) y algunos vasos etruscos (Saeflund 1986; Gran Aymerich 2017, lám. 267, 1-6). También escenas sexuales aparecen en los *lastrone a scala* de Tarquinia y en sítulas y bronces del área circumalpina, como la placa de cinturón de Brezje (Barth 1999, 58, fig. 1) y las sítulas de Pieve d'Alpago (fig. 14D.19B; Buson 2015, 189, fig. 4 y 192, fig. 5, 198, lám. XI, n.º 6-7) y de Montebelluna (Buson 2013; Bianchin Citton 2014, 1004, fig. 4), que evidencian la difusión de estas creencias. Igualmente, hacia el 500 a. C. atestigua el rito de hierogamia la inscripción en láminas de oro del santuario de Pyrgi dedicado por el rey de Caere *Thefarie Velianas* a la diosa etrusca *Uni-Astart* para legitimar su poder como dinasta (Février 1966; Wikander 2008; Bellelli y Xella, eds., 2016), como ocurría en Mesopotamia y en Tiro. Esta hierogamia se celebraba en «el mes de la ofrenda al Sol», el mes de *Shepesh,* hacia el mes de junio, y el «día del funeral del Dios» (Bonnet 1983, 204). Otra variante de estos mitos explica la leyenda romana del rey Servio Tulio al que visitaba la diosa Fortuna a través de una ventana (Ovid. *Fast*. 6,569 s.; Plut. *Fort*. *Rom*. 10; *QRom*. 36), pues era su amante y protectora y la que legitimaba su poder (Ridley 1975; Champeaux 1982, 286; Martin 1985, 11; Grottanelli 1987, 73-80; Coarelli 1988, 313-314; Santini 2005; Martínez-Pinna 2010, 119), lo que atestigua el claro significado político del mito.

En *Gadir* también hay indicios del rito de hierogamia, probablemente protagonizada por *Melqart* y *Astart,* que incluso se ha supuesto que pudo estar representado en las puertas del *Herakleion,* aunque no hay testimonios de este hecho (Mederos 2011, 195 s.). El indicio más seguro es un anillo de oro del Instituto Valencia de Don Juan con la inscripción *(l)'dn (l) zz mlk strt w (l) bdm (l) m 'gdr,* «Al Señor, al Fuerte de *Milk'Ashtart* y a sus servidores, al pueblo de *Gadir*» (Solá Solé 1965, 29 s.; Blázquez 1975a, 36, lám. 1; Ribichini y Xella 1986; Bonnet 1988, 210; Marín Ceballos 1994, n. 66), pero esta hierogamia la confirmaría la leyenda originada en un mito gaditano sobre *Melqart* y su paredro, verosímilmente *Astart*, que recogió el geógrafo *Al-Zuhrí* (Abellán 1996, 57 s.; Almagro-Gorbea 2013a, 188 s.), sobre un rey de *Gadir,* denominado San Batar (San Pedro), desposado con una reina y relacionado con la pesca de los atunes, pues San Pedro, como patrono de los pescadores (*Mt*. 4,18-22), debió sustituir a *Melqart*, como indica el topónimo de la isla de «Sancti Petri», que originariamente sería la «isla de *Melqart*», sede del *Herákleion*.

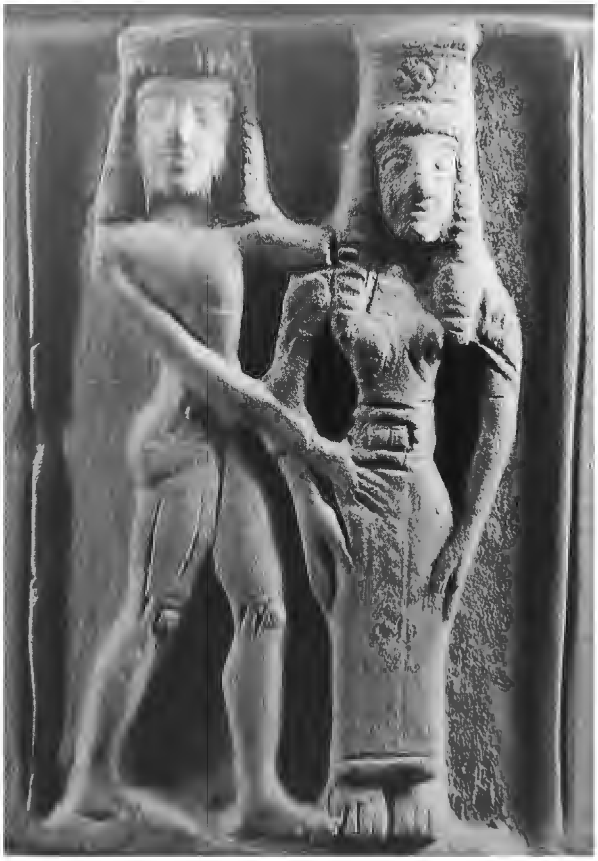


Figura 14D.22. Escena griega arcaica de hierogamia de Zeus y Hera (Schefold 1993, fig. 32a).

La escena de hierogamia, como la «Diosa de Pozo Moro», a pesar de su indudable origen oriental, también se debe interpretar desde el imaginario y las creencias locales, a las que acabaría por asimilarse. En la Península Ibérica se constata una tradición de peñas sacras, generalmente de forma fálica y asociadas a una covacha en cuyo interior penetran los rayos solares en un periodo determinado del año (Almagro-Gorbea, Esteban *et al*. 2021, 153 s.). Esta tradición testimonia una hierogamia prehistórica entre la Diosa Madre y su paredro, el Dios-Sol, como confirman grabados calcolíticos interpretados como un hombre, una mujer embarazada y un niño, situados en la zona que iluminan los rayos del sol en los equinoccios. Características comparables ofrecen algunos santuarios tracios (Ivanova 2008, 191; Stoev *et al*. 2018, 108), en los que un rayo solar penetra en una oquedad de la roca, concebida como útero. Esta hierogamia mítica era una metáfora cosmogónica que explicaba la fecundación de la Diosa Madre Tierra por su hijo y paredro, el Dios-Sol (Fol 2008, 157), ritos asociados al consumo de *Amanita muscaria* como alucinógeno para lograr el éxtasis (Ruck 2015; Kiotsekoglou 2015, 42 s.), como ocurría en ritos similares griegos.

Esta tradición de hierogamias prosiguió entre las poblaciones prerromanas hispanas. Un interesante indicio es la capilla de *Eirita,* en Bergantiños, La Coruña. En ella se reúnen siete parroquias de una posible anfictionía prerromana y se canta en una copla que allí nació el Sol, la Luna y Venus, restos de un ancestral mito uránico (Almagro-Gorbea y Alonso Romero 2022, 56). Otra hierogamia similar pudo existir en la *Peña Gorda* de La Peña, Salamanca (Santos 2015, 371 s.), y una creencia parecida se conservaba en Francia a inicios del siglo XX, pues creían que el Sol y la Luna eran esposos y las estrellas sus hijos (Sébillot 1904, 9). También una leyenda medieval evemeriza la hierogamia entre Don Diego López I, Señor de Vizcaya (1093-1124) con la Diosa Madre identificada con la diosa *Mari,* cuyo paredro era *Sugaar,* un genio serpentiforme de la mitología vasca (Barandiarán 1972, 163). Los López de Haro, Señores de Vizcaya, hasta el siglo XIV sacrificaban vacas en una peña a esta diosa protectora de la dinastía, pues de ella se consideraban descendientes (Almagro-Gorbea 2018a, 183 s.). La mitología gaélica ofrece hierogamias similares. *Ériu*, Diosa Madre epónima de Irlanda, estaba desposada con *Mac Gréinne*, «Hijo del Sol» y nieto de *Dagda*, y de su descendencia procedían los gaélicos irlandeses (Rolleston 1991, 132) y en Irlanda, *Mebd*, diosa de la soberanía, otorgaba el reino a aquellos con los que se desposaba (Jouët 2012, 542, 677 s.). Estos y otros casos similares indican que la Diosa Madre legitimaba el poder a través de su hierogamia con el soberado del lugar, de la que se consideraban descendientes los habitantes de ese territorio, mitos generalmente relacionados con el Sol, como la Diosa de Pozo Moro (*vid. supra*, § 14A).

La amplia difusión de mitos de hierogamia hasta el Mediterráneo Occidental no permite identificar la hierogamia de Pozo Moro con divinidades mesopotámicas (Almagro-Gorbea 1983a, n. 126 y 131), pero tampoco con divinidades fenicias. Es evidente que esta interesante escena narra una unión sagrada procreadora, pero la versión de Pozo Moro debe considerarse originaria de la zona de donde procedían los autores del monumento, que, según los indicios existentes, eran arameos del área siriohitita, más que de Fenicia.

La escena, de profundo contenido mítico, hacía referencia a la recuperación de la fertilidad humana y la de los animales y del campo tras el invierno o tras la aridez del estío. Este mitema tenía precedentes locales en hierogamias prehistóricas entre la Diosa-Tierra y el Dios-Sol (Almagro-Gorbea, Ocharan e Iborra 2022, 56), tradición reavivada por los nuevos mitos y ritos llegados de Oriente que potenciaban el poder político del dinasta.

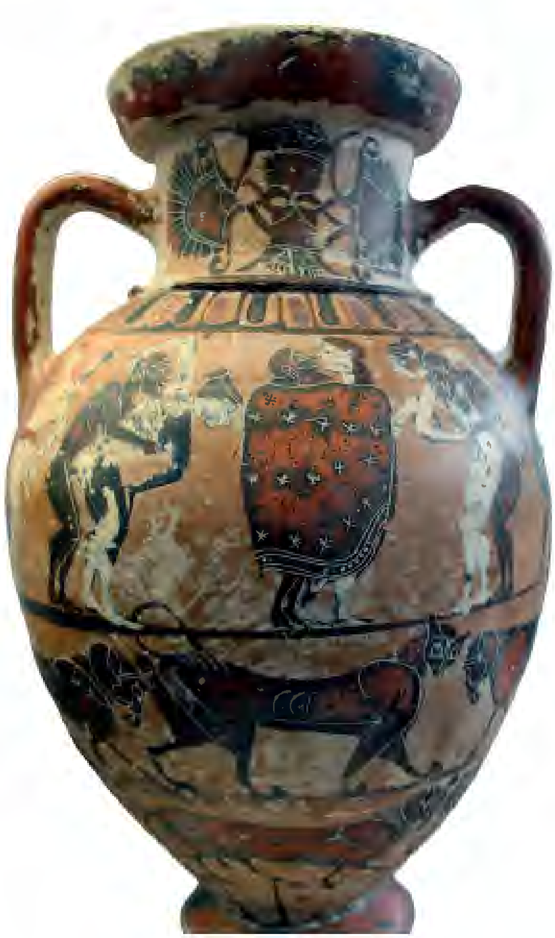


Figura 14D.23. Ánfora tirrénica de Tharros, Cerdeña, con escena de hierogamia (foto: Sailko, Wikipedia Commons).

Este hecho es evidente en un monumento como Pozo Moro, que era el *nefesh* del dinasta, protegido mágicamente por la «Diosa de Pozo Moro» en el friso occidental y que, al mismo tiempo, era un testimonio de *Machtkunst*. Además, como en Oriente, la hierogamia con la Diosa aseguraba la continuidad de la dinastía de origen divino, que otorgaba un distintivo carácter sacro a la familia del dinasta y a sus herederos, frente a posibles rivales. En consecuencia, esta escena de hierogamia, a pesar de la equivocidad que ofrece toda imagen sin texto, podría aludir a un mito local sobre la unión del rey fundador o *Heros ktistes* de la comunidad, el «Señor de Pozo Moro» (Almagro-Gorbea 2024b; *vid. infra*, § 19), con la Diosa de Pozo Moro, unión de la que procedería la dinastía y, en sentido amplio, los habitantes de sus dominios, como ya señaló R. Olmos (1996, 112) y como confirma el arraigo y continuidad de la tradición de hierogamias míticas desde la Hispania prerromana hasta época medieval (Almagro-Gorbea 2013b, 425 s.; *id*. 2018, 183 s.).

El conclusión, el friso meridional del monumento de Pozo Moro es el peor conservado y únicamente pertenece al mismo con seguridad el sillar PM-45, con un *Smiting God* con el que parece relacionarse el fragmento PM-X3 con tres cabezas de un monstruo de tipo *Hydra* y el sillar fragmentado PM-X4 con una escena de hierogamia. De este friso solo se conoce su extremo oriental, que junto a los dos fragmentos de ubicación incierta miden *c*. 117 cm, apenas un 57% del friso. Este hecho dificulta localizar con seguridad dónde se situaría en el friso la escena de hierogamia y, aunque es difícil precisar su relación con las restantes escenas conocidas, se debe rechazar la apreciación de que «este sillar no pertenece a ninguno de los frisos inferiores» (López Pardo 2006, 97). La escena de hierogamia pertenece al friso de la hilada 6 y es lógico relacionarla con la «Diosa de Pozo Moro» del friso occidental, pues ambas deben representar a la misma diosa. Por el contrario, no parece tener relación directa con el «Banquete Infernal» del friso oriental ni tampoco con el «Dendróforo», aunque López Pardo (2006, 97) consideró que ambas escenas estaban interrelacionadas, ya que supuso que la obtención del «Árbol de la Vida» «permite al dios la unión con la diosa», errónea hipótesis basaba en que la supuesta moldura sogueada del lado izquierdo de la hierogamia sería un «pilar leñoso» semejante al recuperado por la divinidad, que relacionó con la *asherah* veterotestamentaria asociada al culto a *Baal* y *Astart* (*id*., 99), una suposición no fundamentada.

La hipótesis más probable es que la escena de hierogamia estuviera situada en el lado meridional del friso. En la esquina noreste se representó al *Smiting God*, muy probablemente enfrentado al monstruo con múltiples cabezas, cuyo cuerpo serpentiforme ocuparía la parte central del friso, por lo que la hierogamia quedaría en la parte occidental. No es posible precisar más la situación de esta escena, pues la esquina suroeste del friso debía ser un sillar dispuesto en tizón como el de la esquina sureste, por lo que mediría unos 30 o 40 cm. La hierogamia pudo ser un fragmento de ese sillar de esquina, que completaría la escena de lucha del *Smiting God* con el monstruo serpentiforme, pero tampoco se pueda excluir que hubiera otra escena en la cara meridional del sillar de la esquina sureste dispuesto como tizón. Sin embargo, como el friso de la hilada 6 narra una sola escena en cada una de sus caras, es de suponer que la lucha del *Smiting God* con el monstruo de múltiples cabezas y la hierogamia estarían estrechamente relacionados. Esta hipótesis permite interpretar este friso de Pozo Moro como otra versión del mito hurro-hitita que narra la ayuda prestada a la diosa *Inara* por el héroe *Ḫupašiya* para vencer al monstruo serpentiforme *Illuyanka* a cambio de yacer con ella (*vid*. *supra*, § 14D.3). Un episodio parecido, pero probablemente protagonizado por un héroe distinto, explicaría esta escena de Pozo Moro en la que el *Smiting God* se enfrenta al monstruo de múltiples cabezas, escena tras la que debía estar situada la hierogamia, que sería el premio concedido al héroe por la diosa y que constituía el final de esta narración mítica.

14E. Lectura de las escenas narradas en el friso

Un tema de interés, también discutido, es la relación que tendrían las escenas narradas en las cuatro caras del friso, pues a su dificultad de interpretación se añade la pérdida de aproximadamente la mitad de los relieves, lo que hay que tener en cuenta en la interpretación.

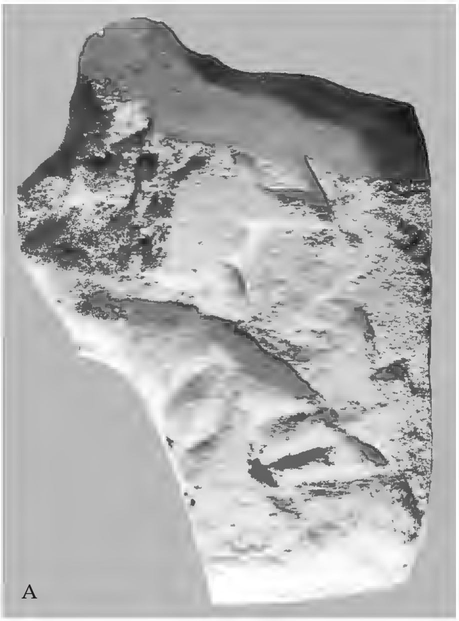
Para comprender el significado de estos relieves hay que hacerlo desde la mentalidad de quienes los esculpieron y de las gentes a las que iban destinados y valorar que estas escenas míticas probablemente deben «leerse» como narraciones utilizadas a modo de parábolas. Es evidente que representaban hechos míticos protagonizados por divinidades, como explicita la perspectiva jerárquica que ofrecen las representaciones, pero las gestas heroicas se entenderían de forma paralela como alusiones al dinasta, quizás identificado con la divinidad heroica representada, como un Héroe Fundador mítico, del que se consideraría descendiente el dinasta enterrado en el monumento y, por extensión, su pueblo, lo que constituía un evidente ejemplo de *Machtkunst*.

Este doble plano de lectura dificulta su interpretación, pero el mismo problema plantean algunos pilares licios del siglo VI a. C., en los que se ha señalado que no siempre se entiende qué relación tienen las escenas que decoraban cada cara del pilar (Deltour-Levie 1982; Hoff 2017, 173; Marksteiner 2002, 219-225; Seyer 2020, 224 s.). Lo mismo ocurre con los frisos de algunos *heroa* helenizados de Anatolia, como el monumento de las Nereidas de Xantos, tumba de *Arbinas,* dinasta muerto hacia el 370 a. C. (Coupel y Demargne 1969), cuyos distintos frisos narraban luchas míticas de griegos y amazonas, escenas de guerra, de caza y desfiles, *simposia,* fiestas rituales, etc., que de forma indirecta debían ensalzar al dinasta enterrado.

El friso del monumento de Pozo Moro medía en cada lado, teóricamente, 205,25 cm, por lo que la longitud total del friso sería de *c*. 821 cm (fig. 14E.2), que equivalen exactamente a 6+3/4 de «pie de Pozo Moro» de 30,4 cm (*vid*. *supra* § 10.2) y a 4,5 codos de 45,6 cm (*vid*. *supra*, § 10.3).

Sin embargo, del friso occidental con la «Diosa de Pozo Moro» solo se han conservado 80,5 cm de longitud, entre un 40% a un 50% de su tamaño originario, aunque se puede reconstruir hasta un 75% si la escena fuera simétrica, como parece. Del friso septentrional con el «Dendróforo» se conoce menos del 50% de sus relieves, pues los dos fragmentos conservados miden 80 cm y 19 cm de longitud. Los dos fragmentos pertenecientes al friso oriental con el «Banquete Funerario» miden 86,6 cm y 25 cm, lo que supone unos 112 cm de longitud, que apenas representa un 54% de la escena originaria. Los restos conservados del friso meridional, al que se atribuye el «*Smiting God*», la «*Hydra*» y la «Hierogamia», suponen *c*. 117 cm, aproximadamente un 57% de su longitud teórica total. En consecuencia, todos los fragmentos conservados del friso miden como máximo 408 cm, por lo que se ha conservado aproximadamente un 49% de la longitud total del friso que decoraba la hilada 6 del monumento de Pozo Moro. Aunque esta cuantificación de los restos conservados del friso es orientativa, es evidente que los restos conservados no llegan al 50% a causa de su estado fragmentado e incompleto. Esta circunstancia dificulta una lectura e interpretación en la que integrar las escenas narradas en cada uno de los cuatro lados del friso.

Además, también debieron pertenecer probablemente al friso de la hilada 6 dos pequeños fragmentos de sillares con restos de relieve plano a juzgar por sus características formales. En uno de estos fragmentos se aprecia un ojo almendrado y una nariz picuda (fig. 14E.1A), que pudieran pertenecer a una figura humana como las de la escena del «Dendróforo» del lado norte, ya que se halló entre las cuadrículas 3D y 3E. Otro fragmento apareció entre los sillares caídos en la cuadrícula 4D, por lo que debió pertenecer a la parte septentrional de la escena del «Banquete Infernal» del friso oriental, pero sus relieves son de difícil interpretación (fig. 14E.1B).



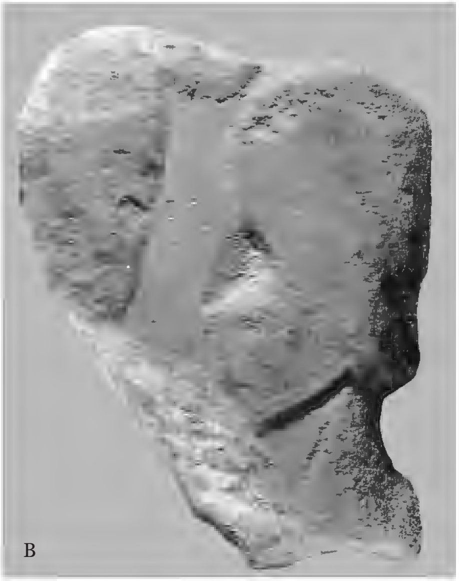


Figura 14E.1. A, Fragmento de relieve aparecido en la cuadrícula 3D-3E. B, Fragmento de relieve de la cuadrícula 4D (fotos: MAG).

La lectura de conjunto del friso de Pozo Moro apenas ha sido abordada, aunque Ignacio Prieto (2000, 349, 404 s.) planteó que las escenas del friso se «leerían» en el sentido de las agujas del reloj a partir del lado occidental, donde se sitúa la entrada al *témenos*. La hipótesis parece lógica, aunque no llegó a explicar qué relación tenían las diversas escenas del friso según el orden en que estarían dispuestas, tema esencial para comprender el hilo narrativo del friso en su conjunto, en el que teóricamente deben encajar cada una de las escenas identificadas.

Las diversas escenas que decoraban el friso del monumento de Pozo Moro, de más de 8 m de longitud, no son fáciles de ordenar. Sin embargo, la escena principal parece ser la «Diosa de Pozo Moro» (fig. 14E.2A), de complejo significado por sus numerosas características y elementos simbólicos asociados (*vid. supra*, § 14A). Esta imagen aparece como la más importante del friso, por lo que las restantes escenas, de una u otra forma, deberían interpretarse en relación con esta divinidad.

La Diosa de Pozo Moro se muestra en su *epipháneia,* sentada en un *diphros* y alzada sobre los leones que sustentaban el monumento, que protege con sus brazos y alas extendidas, iconografía propia de *Shepesh*, la «Diosa-Sol», que significaba la fuerza fecundante y el poder benéfico y protector del Sol, representado en su cuerpo circular alado, que al mismo tiempo era símbolo de realeza en Oriente. Esta diosa alada protege mágicamente el *nefesh* del dinasta difunto como *The Guardian Spirit of the King*, pues era Diosa de la Justicia como «Sol diurno», pero al mismo tiempo era la Diosa de la Muerte, como «Sol nocturno» que cada noche visita el Inframundo, por lo que tenía un marcado carácter psicopompo, puesto que era la conductora del rey muerto al Más Allá, como indicaba el epíteto *šps pgr,* «Diosa del [rey] difunto». Esta iconografía, asociada al loto como Árbol de la Vida y símbolo solar de resurrección y de vida en el Otro Mundo y a las alas que resaltaban su carácter uránico, celeste y astral, probablemente asociado a la estrella Venus, simbolizaba y transmitía la simbología esencial de este monumento funerario.

En consecuencia, esta imagen de la diosa protegiendo el monumento entre dos Árboles de la Vida lotiformes que reforzaban su significado y entre sendos monstruos que protegían el paso al Otro Mundo, estaba dispuesta para ser vista al entrar en el *témenos* sagrado sobre el que se alzaba el monumento, en el lugar de mayor importancia del friso por su significado y por su situación, al estar orientado hacia el Ocaso como entrada al Más Allá y, probablemente, hacia la estrella de Venus, símbolo de la diosa *Inanna-Ishtar* mesopotámica y de la *Astart* fenicia.

Este relieve resaltaba el carácter «polivalente» de la Diosa de Pozo Moro, cuyas numerosas funciones y características sintetizaba la compleja iconografía de la escena. Aparece como Gran Diosa Madre, Reina y Señora del Reino, como indica su disposición en un *diphros* sobre leones. Se muestra desnuda con los rizos característicos de la diosa *Hathor-Qudšu,* «La Sagrada», para resaltar su sexualidad y su relación con la fertilidad, como su postura con las piernas abiertas que explicita su carácter de hieródula, como *Inanna-Ishtar*. En consecuencia, esta escena era una representación sintética de la diosa semítica occidental, psicopompa, celeste y reina del territorio, diosa del placer y de la fecundidad y la vida, pero también asociada a la guerra como Diosa del Territorio y protectora del rey y de su estirpe. Esta divinidad en Hispania generalmente se suele asociar a *Astart*, pero su iconografía en Pozo Moro es propia de *Shepesh*, divinidad asimilable a *Astart,* pero característica de las regiones arameas de donde parecen proceder el estilo y el significado de los relieves.

La Diosa de Pozo Moro del lado occidental del friso tiene su contrapunto en la escena del «Banquete Infernal» del lado opuesto, orientado al este (fig. 14E.2C). Este friso de lado oriental ha suscitado especial interés entre los investigadores, aunque su significado es muy discutido, pues es difícil de interpretar dada su complejidad (*vid. supra*, § 14C).

El friso oriental describía una interesante escena mítica con una divinidad bicéfala entronizada, probablemente identificable con el dios *Nergal* como «Señor del Inframundo», que preside un «Banquete Infernal» hacia el que se dirigía una procesión probablemente formada por una «Heptada Infernal» de siete monstruos quizás relacionables con los *Sebettu* o «Siete Dioses», *daímones* monstruosos y destructivos del *Apsu* o Inframundo en la mitología oriental, representados como *Mischwesen* o seres antropomorfos híbridos. Sin embargo, la interpretación de la escena resulta difícil. En primer lugar, no parece lógico a primera vista que se sitúe en el lado este una escena infernal asociada a la muerte, pues el Oriente se asocia a la resurrección y la vida. Esta contradicción quizás se explica al estar inspirada esta escena infernal en el rito del *kispum* o banquete ritual funerario destinado a alimentar el *nefesh* del difunto para que reviva en el Otro Mundo. Este rito, conocido como *kispum-pgr* en el ámbito cananeo y sirio-arameo, aparece representado en estelas neohititas y en el sarcófago de *Ahiram*. En este banquete funerario ritual se sacrificaba a *El/ Dagán* un buey, pero aún más significativo era el sacrificio del *pgr* o «restos mortales» del difunto, rito que le permitía pasar al Otro Mundo y unirse a los *rephaim* o muertos ancestrales, considerados de carácter divino en Ugarit, rito en el que participaba la Diosa-Sol *šps pgr,* «*Shepesh* del [rey] muerto» (*KTU* 1.102).

La divinidad monstruosa entronizada de esta escena se representa en el acto de devorar al difunto introducido en un cuenco, representación de alto interés por su significado. Los seres humanos introducidos en un caldero se pueden relacionar con ritos de «resurrección» documentados en Ugarit y en la Biblia, pero también con el difundido mitema del «Caldero de la Vida», característico del mundo indoeuropeo. En consecuencia, la acción narrada sería salvífica, pues separaría los restos mortales, que serían devorados por una divinidad de la Muerte que descarnaba al muerto, como hacía *Eurynomos* (Voigt 1884), *daímon* infernal ancestral de la mitología griega (Paus. X, 28,7). Esta acción liberaría el *nefesh* o espíritu del difunto y le permitiría alcanzar una nueva vida en el Otro Mundo al adquirir la condición sobrenatural de *rapha*. De este modo, en esta escena del friso sería esencial el personaje humano introducido en el cuenco que sostenía la divinidad entronizada para devorarlo, acto que supondría su «renacimiento» mítico en el Otro Mundo.

En consecuencia, esta atractiva escena del friso oriental de Pozo Moro era una visión mítica del Banquete Funerario ante un desfile de la Heptada Infernal que describía cómo concebían los constructores del monumento en su imaginario la muerte humana y el paso al Otro Mundo, dominado por seres monstruosos, por lo que tendría un significado cosmológico complementario y en cierto modo contrapuesto, a la Diosa de Pozo Moro, como símbolo de vida, del friso occidental.

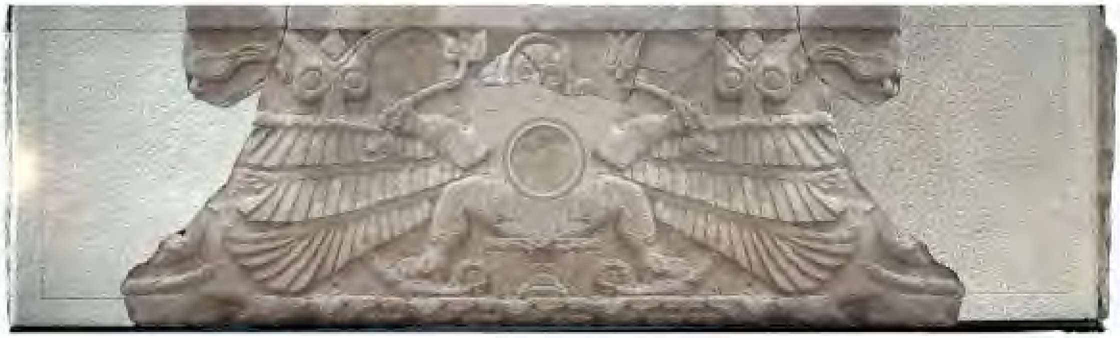
La relación por contraposición de los frisos occidental y oriental y su significado cosmológico constituyen el marco en el que insertar las escenas representadas en los frisos de los lados norte y sur de acuerdo con su significado en la narración de conjunto.

El friso septentrional ofrecía una escena épica con un héroe o personaje divino, probablemente concebido como guerrero, pues parece llevar casco y grebas (fig. 14E.2B). Este personaje avanza con paso decidido hacia el este y, a modo de Dendróforo, lleva sobre sus hombros un árbol con ramas acabadas en capullos de loto en las que se posan numerosas aves, mientras tres pequeños personajes de aspecto humano sostienen forcas cuyas puntas introducen en las ramas. El personaje es acosado por delante y por detrás por monstruos con cabezas de león que arrojan rugidos o fuego por sus fauces, cuyos cuerpos serpentiformes probablemente completarían ambos extremos del friso, que ofrecería, según esta hipótesis, esta única escena, conservada incompleta.

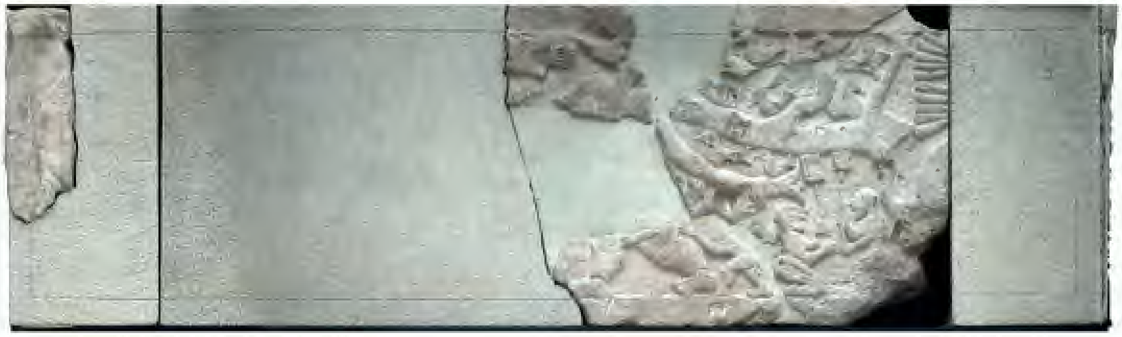
La interpretación de esta escena del «Dendróforo», como todas las del monumento de Pozo Moro, ha sido discutida (*vid. supra*, § 14B). Es evidente que narra un episodio épico, sin duda tomado de un poema mitológico probablemente de origen sirio-arameo, a juzgar por el estilo de los relieves, contexto en el que debe interpretarse esta escena mítica narrada en Pozo Moro. El protagonista es un héroe «Dendróforo», que lleva sobre su hombro el Árbol de la Vida, en cuyas ramas, terminadas en capullos de loto, se posan numerosas aves. Este árbol estaría protegido por dragones monstruosos serpentiformes, característicos de la mitología oriental, cuya función era vigilar las puertas del Inframundo, como la «Serpiente Tortuosa» del árbol *Huluppu*, asociado al mito de *Inanna* y *Gilgamesh*, o como el mito del árbol del Jardín de las Hespérides y sus manzanas de oro que proporcionaban la inmortalidad, custodiado por un dragón serpentiforme denominado *Ladón* (Apol. *Arg*. 1389), nombre que procede del semita *Lothán* documentado en Ugarit, equivalente al Leviatán bíblico (*Is*. 27,1; *Sal*. 74,13-14; *Job* 40,25-32, 41,1-26), paralelos a los que cabe añadir otros monstruos míticos griegos de origen oriental, probablemente llegados desde la zona aramea de Siria, como *Equidna* (*Theog*. 287-336), la *Hydra* de Lerna (Hes. *Theog*. 313-315) o el monstruo *Typhon* de Delfos al que se enfrenta Apolo (Hom. *H*. *III*, 305).

El Dendróforo avanza de oeste a este, por lo que, según la cosmología oriental, la escena representaría al héroe en su viaje de vuelta a través del Ocaso desde el Inframundo, donde domina la oscuridad, la noche y la muerte, en cuyo camino crecía un jardín sagrado con un Árbol de la Vida, propiedad de una diosa, como *Inanna-Ishtart-Astart* o la «Diosa de Pozo Moro». El acceso a este Árbol de la Vida estaría protegido por monstruos infernales draconiformes, como los que rodean al Dendróforo para impedirle traer hasta este mundo el Árbol que carga sobre sus hombros. En resumen, este friso de Pozo Moro narra un episodio del héroe que trae el Árbol de la Vida desde los confines del mundo, tema de origen mesopotámico relacionable con pasajes de *Gilgamesh* y con otros episodios comparables. El tema llegó hasta la mitología griega, pero el «Dendróforo» de Pozo Moro debe considerarse una versión diferente, probablemente elaborada en el área sirio-aramea, más que en Fenicia, a juzgar por el estilo de los relieves.

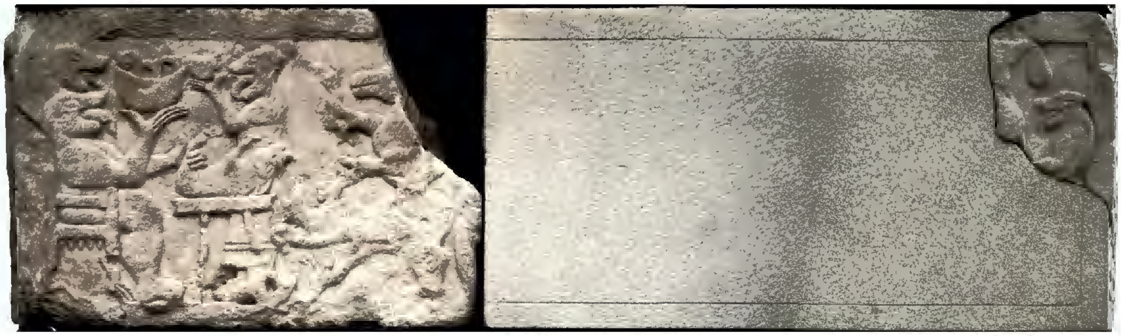
El mitema del Árbol de la Vida es reiterativo en la mitología oriental, con ejemplos que ofrecen características diferentes, siempre relacionados con el mito de un árbol, siempre sobrenatural, cuyos frutos permitían alcanzar la inmortalidad. Este árbol mítico crece en un espacio apartado y lejano, situado cosmológicamente fuera del mundo de los humanos, en los confines próximos al



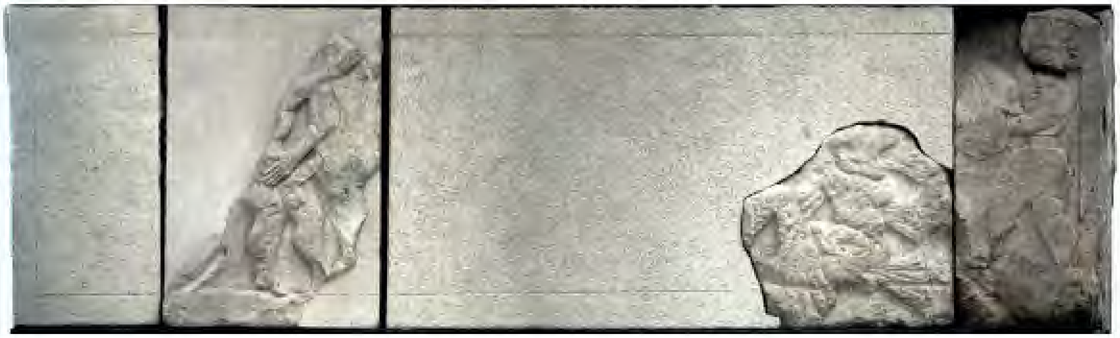
A. Lado oeste: «Diosa de Pozo Moro»



B. Lado norte: «Dendroforo»



C. Lado este: «Banquete infernal»



D. Lado sur: «Smiting God», «Hydra» y «Hierogamia»

14E.2. Relieves del friso de Pozo Moro (§ 14A-14D).

Inframundo o Más Allá, cuya entrada defiende monstruos terribles. Este mitema, característico de la mitología oriental, refleja el deseo de lograr la inmortalidad, que intenta obtener un personaje sobrehumano gracias a su heroísmo y a la ayuda de la Diosa, como narra el *Poema de Gilgamesh*. Esta gesta heroica sería la protagonizada por el «Dendróforo» de Pozo Moro, quien, según relatan algunas versiones, tras conseguir el Árbol de la Vida, lo entrega como regalo a la Diosa, aunque, por causas desconocidas, el héroe no llega a alcanzar la pretendida inmortalidad.

La personalidad de esta escena del Dendróforo del friso de Pozo Moro es evidente, seguramente por ser una versión aramea sirio-hitita originaria de tradiciones mesopotámicas, lo que explica sus peculiaridades. El héroe, en su viaje épico hasta los confines del mundo y el Más Allá, se enfrenta a monstruos para traer el Árbol de la Vida y lograr la inmortalidad, para él y, probablemente, para la humanidad, apoyado por la Diosa de Pozo Moro, que aparece representada en el friso occidental. Sin embargo, el héroe avanza en esta escena de oeste a este, lado del friso en el que se representaba el ámbito infernal del «Banquete Funerario», de acuerdo con la supuesta ordenación de los relieves según las agujas del reloj. Esta hipotética orientación no parece lógica para esta escena del friso, lo que hace suponer que las cuatro caras del friso con relieves del monumento de Pozo Moro tenían una lectura independiente, aunque sus significados estuvieran interrelacionados.

Los frisos de los lados septentrional y meridional parecen tener una relación comparable a la señalada entre los frisos occidental y oriental. El friso septentrional desarrolla una escena épica con un personaje divino, probablemente un héroe guerrero con casco y grebas, que lleva sobre sus hombros el Árbol de la Vida, a modo de Dendróforo, desde el Inframundo hacia el mundo habitado por los hombres. Esta gesta mítica de sacar del Otro Mundo un árbol sagrado probablemente tendría como fin intentar vencer a la muerte, gesta que estaría auspiciada por la «Diosa de Pozo Moro» representada en el friso occidental, del que parece provenir el héroe, pero la fragmentación de la escena impide asegurarlo.

Sin embargo, esta escena no parece tener continuidad ni relación directa con el Banquete Funerario en el Inframundo narrado en el lado oriental, hacia donde se dirige el héroe, por lo que cabe plantear, de forma hipotética, que dicha escena del Inframundo fuera una explicación cosmológica del destino humano, del que nadie escapa a pesar de la gesta heroica de traer el Árbol de la Vida para intentar alcanzar la inmortalidad.

El friso meridional podría explicarse en esta misma línea interpretativa, pues se puede suponer que tuviera relación, por contraposición, con el friso septentrional (*vid. supra*, § 14B). Al friso meridional pudieron pertenecer tres sillares (fig. 14E.2D), cuya ubicación queda imprecisa por su fragmentación y por carecer dos de ellos de procedencia precisa (*vid. supra*, § 14D). Destaca un *Smiting God* o divinidad guerrera con casco, escudo y lanza, que viste un *chitón* ceñido por un cinturón alto y estrecho que le da un característico «talle de avispa». Este personaje avanza hacia la izquierda, el Occidente, en dirección al Otro Mundo y, según la interpretación más verosímil y lógica, se enfrenta a un monstruo, seguramente serpentiforme, con múltiples cabezas, como la *Hydra,* que le cortaría el paso probablemente por ser el guardián de las puertas del Inframundo, hacia donde se dirigiría al *Smiting God*, pues avanza hacia el Occidente.

Este combate, de carácter mítico y épico, puede considerarse paralelo al del Dendróforo en el lado septentrional, cuyo protagonista también tiene carácter heroico. Este héroe o *Smiting God* se enfrenta y vence al monstruo de múltiples cabezas para alcanzar el Inframundo, donde reina la Diosa de Pozo Moro, como Diosa-Sol del Otro Mundo. Su gesta culminaría en una hierogamia con la Diosa, quizás como un premio al héroe que supondría alcanzar la inmortalidad, tema que constituiría el verdadero significado de este episodio mítico. Según esta interpretación, los tres fragmentos atribuidos al friso meridional quedarían perfectamente insertos en la narración épico-mítica del conjunto del friso, pues la hierogamia completaba la escena de lucha del *Smiting God* con el monstruo serpentiforme y constituía la culminación final de la gesta heroica. Esta reconstrucción hipotética permite suponer que el friso meridional de Pozo Moro era una versión aramea similar a la versión hitita de la lucha del héroe *Ḫupašiya* para vencer al monstruo serpentiforme *Illuyanka* a cambio de yacer con la diosa *Inara*.

Tiene interés que el protagonista masculino en esta narración gráfica, representado como Dendróforo, como *Smiting God* o como paredro de la Diosa en la escena de hierogamia, viste en todos los casos un *chitón* corto ceñido por un ancho cinturón que le da talle de avispa, atuendo que complementa con otros atributos guerreros. Este atuendo, característico del arte hitita y sirio-hitita, permite suponer que el protagonista de las tres escenas señaladas era el mismo personaje mítico, que sería el Dios-Héroe paredro de la Diosa de Pozo Moro, según una tradición mítica oriental cuyo paradigma son las relaciones entre la diosa *Inanna-Ishtar* y *Gilgamesh*. Se puede discutir desde nuestra mentalidad si estos personajes míticos, sean o no un mismo personaje, eran de carácter heroico o divino, pero para quienes labraron el friso tenían categoría sobrehumana como evidencia la escala jerárquica de esa tradición iconográfica, que no parece distinguir entre dioses y héroes, pero, al mismo tiempo, sin duda se identificarían con el dinasta enterrado en el monumento, resaltando su carácter de *Machtkunst*.

También hay que señalar que, aunque gran parte del friso meridional se ha perdido, cada lado del friso narraba sintetizada en una sola escena todo un relato mítico. Sin embargo, la lectura de conjunto del largo friso del monumento de Pozo Moro resulta coherente, pues era una explicación de creencias cosmológicas adecuadas para el monumento funerario, de carácter sacro, destinado a realzar la sacralidad del dinasta en él enterrado. El lado occidental muestra a la Diosa de Pozo Moro como divinidad suprema, celeste y psicopompa al mismo tiempo, y como Reina y Señora del territorio, que con su poder mágico protege el monumento, que es al mismo tiempo el *nefesh* y la *Domus Aeterna* del dinasta difunto y la morada sacra o *templum* de la divinidad. Por contraposición, el lado oriental narra gráficamente la visión del Inframundo, como lugar terrorífico de paso de la vida a la muerte, aunque, probablemente, ya refleja una nueva concepción de que la destrucción de los restos mortales suponía la liberación del *nefesh* o espíritu y el logro de la inmortalidad. Frente a estos dos temas esenciales de la concepción cosmológica de la vida y la muerte, los relieves de los lados septentrional y meridional mostraban escenas míticas de carácter épico. El friso del lado septentrional relata la gesta de traer desde el Inframundo el Árbol de la Vida. El friso del lado meridional relataría una gesta paralela, la victoria sobre el monstruo que impide el paso al Inframundo, donde reina la Diosa de Pozo Moro, gesta que culmina en la escena de hierogamia, de profundo significado cosmológico, pero también político. Una y otra gesta probablemente se relacionan con la búsqueda de la felicidad y la inmortalidad, pues son actos heroicos ejemplarizantes, realizados en bien de la sociedad, por lo que, en último término, son una explicación de la vida humana.

Al mismo tiempo, no se debe excluir que los cuatro lados del friso pudieran relacionarse simbólicamente con orientaciones astronómicas e incluso con una visión mítica de las estaciones del año y, quizás, de la vida humana: la primavera como nacimiento de la vida en el lado septentrional, el verano como etapa de agostamiento, aridez y muerte estaría simbolizado por el lado oriental, el otoño como decrecimiento del año en el lado meridional y el invierno, cuando el Sol tiende a ocultarse y desaparecer, en el lado occidental. Estas interpretaciones, algunas hipotéticas como la última señalada, contribuyen a desencriptar el profundo y complejo significado de las escenas narradas en el friso de la hilada 6, un elemento esencial del monumento de Pozo Moro.

15. ESTUDIO ICONOGRÁFICO: OTROS ELEMENTOS ESCULTÓRICOS

El monumento de Pozo Moro estaba decorado con el friso que se extendía por los cuatro lados de la hilada 6, cuyos relieves narraban episodios míticos. Junto a estos relieves, en la excavación del monumento y en la revisión de las piedras del majano, se recuperaron otros relieves y elementos escultóricos que no pertenecen al friso, pero que complementarían la rica decoración y el complejo mensaje que transmitía el monumento.

Entre estos relieves destaca el sillar con un jabalí bifronte enfrentado a dos anguipedes (PM4D1) que se halló a 2,40 m del lado este del monumento, por lo que debió pertenecer a la hilada 8 del hastial oriental del cuerpo inferior del monumento (fig. 15A.1). Los restantes fragmentos de relieves se atribuyen al cuerpo superior, pues no parecen encajar en el cuerpo inferior. Un sillar fragmentado con un monstruo pisciforme o «Tritón» en altorrelieve (PM58) se supone que estaría colocado en el centro de la hilada 15 del monumento bajo el baquetón de la gola superior (*vid. supra*, § 10.3). Otro fragmento de escultura en bajorrelieve, al parecer de bulto redondo (PM-SN6), corresponde a un centauro con piernas humanas, cuya situación es más incierta, pero probablemente era una esquina, quizás de la entrada a la cámara, que pudo estar situada en la hilada 14 del cuerpo superior (*vid. supra*, § 10.3). Más incierta es la ubicación de otros restos escultóricos, como el cuerpo y cuarto trasero de un équido (PM-X1), una cabeza de caballo de bulto redondo (PM-X8) y una pequeña figura de cáprido igualmente de bulto redondo (PM-X6). A estos sillares decorados con relieves se añaden diversos fragmentos con motivos decorativos simbólicos cuya ubicación es igualmente incierta, como dos fragmentos de sillar con una moldura de rosetas (PM-M8), otro con una moldura de flores de loto (PM-5D6), otro con decoración geométrica (PM-SN8) y un pequeño fragmento con una palmeta (PM-SN7).

Todos estos restos y elementos decorativos se hallaron en su mayoría en el majano, por lo que no es segura su ubicación en el monumento, aunque su análisis evidencia que tendrían carácter mágico, como lo tenían el propio monumento y los relieves del friso del cuerpo inferior (*vid. infra*, § 18).

15A. Lucha de un jabalí bifronte contra dos anguipedes

Una interesante escena con un jabalí bifronte enfrentado a dos anguipedes estaba esculpida en bajorrelieve en el sillar PM-4D1, que mide 60 cm de longitud, 44 cm de alto, equivalentes a 2 × 1,5 pies de Pozo Moro, y 19 cm de grosor (fig. 15A.1). Apareció a 2,40 m del lado este del monumento, lo que parece confirmar que debió pertenecer a la hilada 8 como indica su altura, y debía decorar el hastial oriental, entre cuyos sillares caídos apareció (fig. 5.6A). La escena es simétrica y queda enmarcada en todo su contorno por una pequeña moldura plana de dos centímetros de ancho, aunque ha desaparecido su lado izquierdo, por lo que debía ocupar el centro de ese lado del monumento.

Este sillar muestra una escena denominada «Jabalí Bifronte» (Almagro-Gorbea 1978b, 262; *id*. 1983a, 205, lám. 27a; Chapa 1980, 371 s., fig. 4.62.2; López Pardo 2006, 183 s., fig. 69). Es una escena heráldica o simétrica, realizada en un bajorrelieve de estilo muy similar al del friso de la hilada 6, por lo que se puede atribuir al «Maestro de Pozo Moro» (*vid*. *supra* § 13.5). Esta escena representa un jabalí central bifronte, es decir, con una cabeza a cada lado, que López Pardo (*ibid*.) interpretó como dos jabalíes unidos por el tronco. El jabalí tiene una larga crin erizada, una gran cabeza con largos colmillos y grandes orejas triangulares con un agujero en su arranque y sus extremidades ofrecen un suave relieve de superficie y contornos redondeados. En sus patas se enroscan, para impedirle el movimiento, los extremos serpentiformes de dos anguipedes de tronco humano que con su mano alzada parecen querer detener al suido. El jabalí se enfrenta a estos seres anguiformes situados frente a él, mitad humanos y mitad serpentiformes, que ofrecen una nariz picuda, ojo amigdaloide oblicuo y larga cabellera que cae por detrás de la cabeza y tienen un brazo alzado acabado en una gran mano con el dedo pulgar separado de los

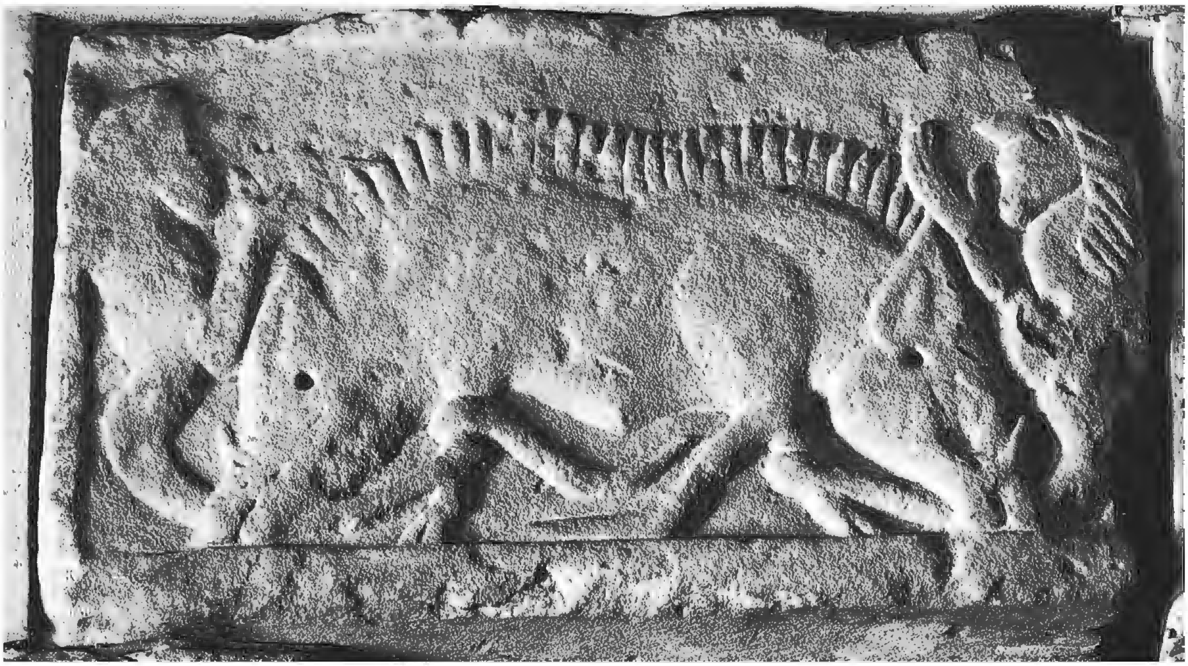


Figura 15A.1. Jabalí bifronte enfrentado a sendos anguipedes de la hilada 8 (foto: DAI-MAD-WIT-R-10-83-17).

otros cuatro dedos muy largos, bien señalados. Su tronco triangular acaba en un largo apéndice serpentiforme que se enrosca en las patas del jabalí.

Esta escena, que es la única conservada completa de todos los relieves del monumento, estaría aislada en el centro de la hilada 8 del lienzo oriental. El jabalí bifronte, en su actitud de ataque en dos direcciones contrapuestas, evidentemente es el eje de una composición simétrica que explica la organización heráldica de la escena, que debió ser concebida como centro de la pared oriental del monumento, donde sería perfectamente visible a unos 3,5 m de altura. Esta disposición hace suponer que relieves similares ocuparían el centro de las caras sur, oeste y norte del monumento, que no se han conservado.

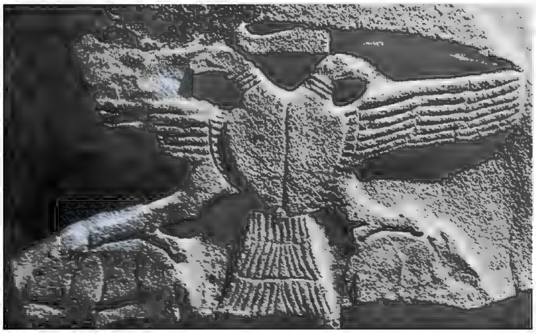


Figura 15A.2. Águila bicéfala de Alaca Hüyük (Bittel 1976, fig. 47).

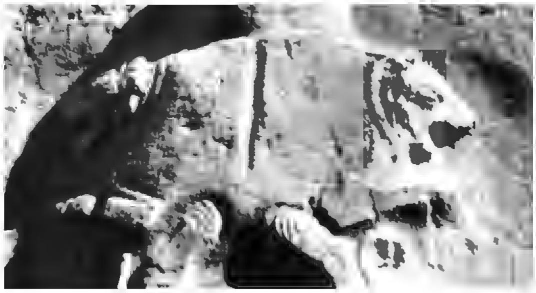


Figura 15A.3. León bicéfalo del «Nergal puñaliforme» de Yazilikaya (Bittel 1976, fig. 254).

La estructura simétrica con figuras contrapuestas de esta escena de Pozo Moro se documenta desde el Neolítico y prosigue en época hitita, como el águila bicéfala de Alaca Hüyük (fig. 15A.2), fechada hacia el 1300 a. C. (Bittel 1976, fig. 47) y como la figura leonina bicéfala del Dios-espada de Yazilikaya (fig. 15A.3), identificado como *Nergal* (Bittel 1976, fig. 254; Alexander 1986, 62 s., fig. 82, lám. 56-59). Esta composición simétrica es característica de la iconografía de Oriente, cuyo eje puede ser el disco solar, el Árbol de la Vida o algún otro elemento simbólico similar. En algún caso la propia figura presenta estructura simétrica, como la citada águila bicéfala hitita de Alaca Hüyük, estructura simétrica que también ofrecen algunas deidades bicéfalas de Tell Halaf (Orthmann 1971, lám. 11,h), ya en la Edad del Hierro (fig. 14C.8A), por lo que esta escena del «Jabalí Bifronte» sigue la tradición sirio-hitita de figuras simétricas, como la «Diosa de Pozo Moro» y otras figuras simétricas de la Hispania orientalizante (*vid. supra*, § 14C; fig. 14C.8B-C).

El estilo de la escena evidencia que ha sido labrado por el «Maestro de Pozo Moro» (*vid. supra,* § 13.5), como indican la forma curvada de las patas y las orejas del suido, que además tiene una perforación en las orejas similar a la que muestran algunos leones. Sin embargo, sus formas se apartan de los modelos sirio-hititas. Las representaciones de jabalíes hititas, como las de Alaca Hüyük (fig. 15A.4; Güterbock 1956; Mellink 1970, fig. 2, lám.

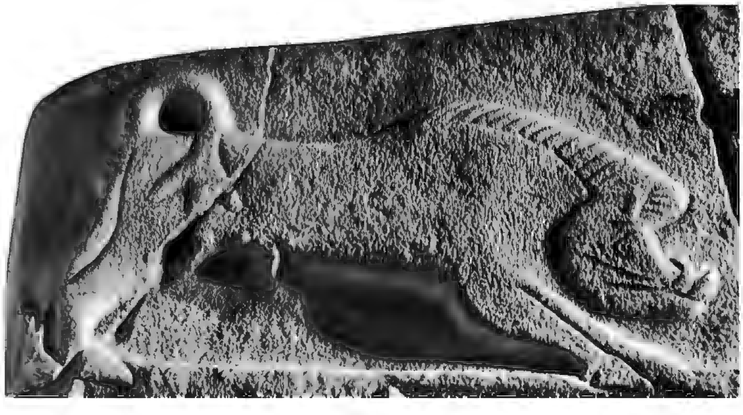


Figura 15A.4. A, Jabalí hitita de Alaca Hüyük (foto: Behrouz, Pinterest).

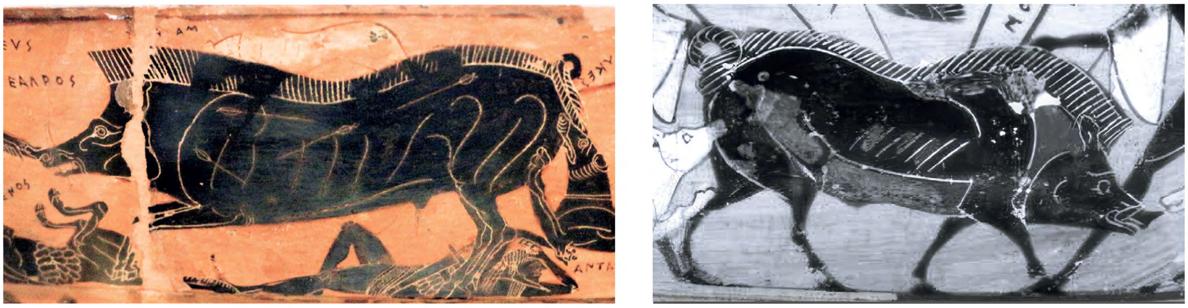


Figura 15A.5. A, Jabalí de Calidón según *Klitias*, c. 575 a. C. (foto: Creative Commons). B, Jabalí de Calidón del Corintio Tardío, c. 575-550 (foto: Amyx 1988, 268).

IIc; Baltacioglu 1993, 58, fig. 2; Taracha 2012), la del cuenco de bronce de Kinik-Kastamonu del siglo XIII a. C. (Emre y Çınaroğlu 1993) y la de un ortostato de Tell Halaf del siglo VIII a. C., conservado en el Museo de Alepo (Oppenheim 1955, 70, lám. 58a; Orthmann 1971, A3,89), son de estilo distinto al de los jabalíes de Pozo Moro. Su forma de agachar la cabeza antes de atacar aparece en una metopa del Tesoro de los Sicionios en Delfos, datado *c.* 580 a. C. (Richter 1970, fig. 383), pero su lomo con cerdas encrestadas lo aproxima a las representaciones del jabalí en placas de terracota de Gordion de esa misma fecha (Ramage 1978, 18 s., n.º 12, fig. 44) y en cerámicas áticas (fig. 15A.5A) y corintias (fig. 15A.5B) del segundo cuarto del siglo VI a. C. (Beazley 1986, 30 s., lám. 26; Schefold 1993, 79, fig. 237; Amyx 1988, 268; etc.), lo que refleja posibles influjos griegos. También es semejante el tratamiento plástico del jabalí en estáteras licias de la serie I, datadas *c.* 520-480 a. C. (Hill 1897, XXVI s. y 2 s., lám. I), y de la serie II (fig. 15A.6), de *c.* 500-460 a. C. (*id.*, 4 s., lám. II), fechas que coinciden con la construcción del monumento de Pozo Moro.

Parecida observación puede hacerse para los anguipedes, pues las curvas serpentiformes de su parte inferior recuerda las de monstruos representados en bronces repujados (fig. 15A.7A) de mediados del siglo VI a. C. (Schefold 1993, fig. 58) y en cerámicas del tercer cuarto de ese siglo, como la hidria de Múnich de *c.* 540-530 a. C. (Höpflinger 2010, 65 s.; Ogden 2013, fig. 2.1), cuya figura de *Typhon*, con su extremo serpenteante (fig. 15A.6), recuerda a los anguipedes de Pozo Moro y plantea igualmente posibles influjos de la plástica griega en estos detalles.

La interpretación de este pequeño sillar resulta de especial interés. La lucha de un jabalí con un monstruo semihumano, un hombre-serpiente que recuerda por su forma al «Tifón» griego, se interpretó inicialmente como una escena de lucha entre monstruos híbridos tan característicos de la mitología oriental y, más en concreto, como un combate entre fuerzas ctónicas, dado el carácter funerario del jabalí y el ctónico de la serpiente (Almagro-Gorbea 1983a, 205; *id.* 2005, 21), pues ambos seres pueden relacionarse con monstruos de las cosmogonías orientales (Akurgal 1966, 165) o procedentes de estas, como el *Typhon* griego (Schmidt 1916, 1450 s.; Schefold 1964, fig. 17, 26, lám. 66; Akurgal 1966, 165; Uggeri 1966, 852 s.;

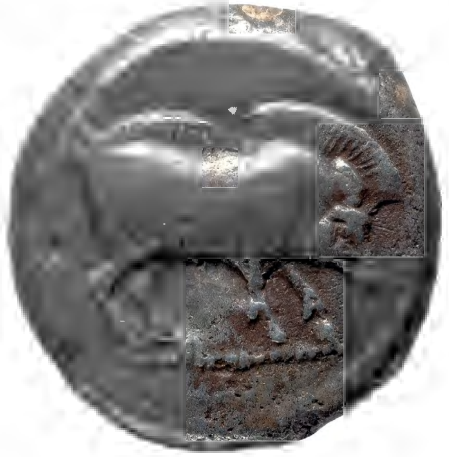
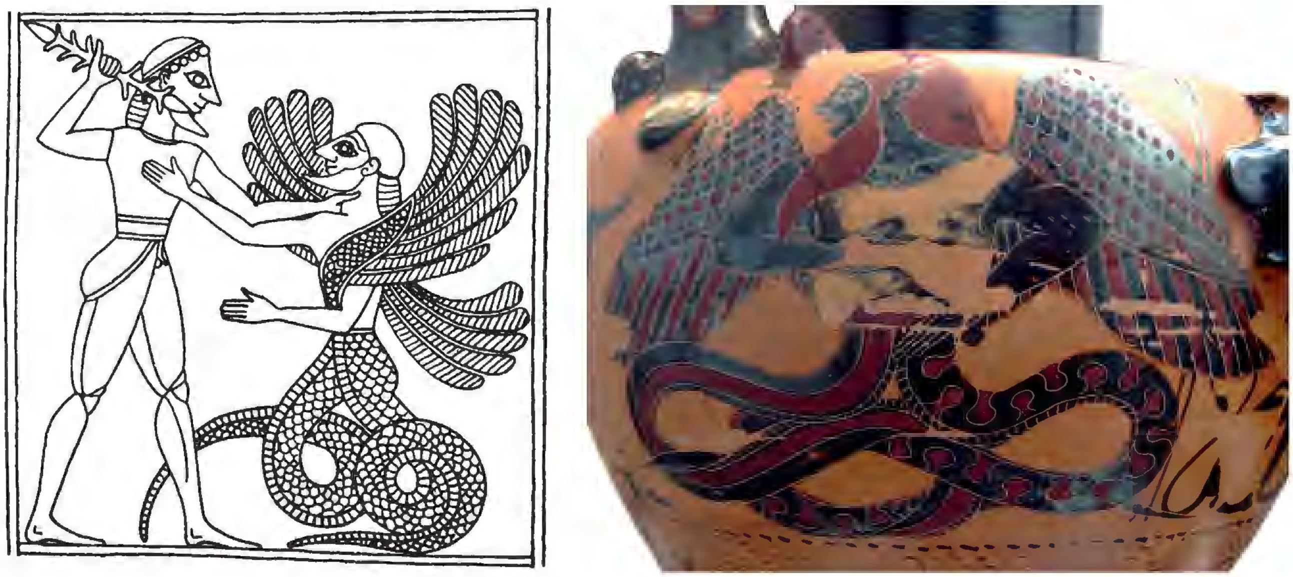


Figura 15A.6. Estátera de plata de Licia con jabalí, *c.* 500-460 a. C. (foto: Cleveland Museum of Art, Gift of J. H. Wade 1916.996).



A

B

Figura 15A.7. A, Lámina de bronce de Olimpia B175 con la lucha de Zeus y *Typhon* (Schefold 1993, fig. 58). B, Figura serpentiforme de *Typhon* en una hidra ceretana (foto: Wikimedia Commons, Antikensammlungen 596).

Höpflinger 2010, 65 s.) y sus representaciones etruscas (Giglioli 1935, lám. 384, 389, 391, etc.; Herbig 1965, fig. 48 y 49; Touchefeu-Meunier 1997) y otros *Mischwesen* como *Briareos, Kekrops, Echidna, Skylla*, etc. Otros autores, como Olmos (1996, 105-106), en vez de interpretar la escena como una lucha mítica, consideraron que el jabalí de esta escena era un ser que al hozar la tierra engendraba un ser híbrido que iba adquiriendo forma humana, interpretación imaginativa que no parece acorde con el contexto que ofrece el monumento, como tampoco es acertado interpretar los agujeros de las orejas como los ojos del animal para incrustar en ellos pasta vítrea (Olmos 1996, 106). Blázquez (1992, 367-368) relacionó los anguipedes con el significado funerario de estos seres en estelas etruscas, Fernández Rodríguez (1996, 313) interpretó la escena como una oposición entre el mundo de la muerte, representado por el jabalí, y el mundo de la vida, que personalizarían los seres híbridos, mientras que García Cardiel (2008, 23, fig. 3) considera que el tritón y el centauro proceden de influjos griegos, al tiempo que relaciona el tritón con *Herakles* (García Cardiel y Olmos 2021, 261). López Pardo (2006, 183-188) interpretó que esta escena la protagonizaban dos jabalíes, no un jabalí bicéfalo, pues sería una explicación complementaria de la escena del «Banquete Infernal» situada en la hilada 6 de ese mismo lado. Centró su interpretación en el significado funerario del jabalí en el ámbito fenicio oriental y en el carácter «homicida» de la fiera y relacionó los dos seres humanos introducidos en cuencos del friso de la hilada 6 con la acción desmembradora de los colmillos y dientes del fiero jabalí del sillar de la hilada 8. Además, llamó la atención sobre la extraña representación de dos jabalíes unidos por el tronco y el carácter gemelar de los seres ofidiformes, que significarían los dos actos de muerte de los dos humanos representados en el friso inferior y, en esa línea, aceptó la posible relación de ambos anguípedes con Tifón como seres enviados por la deidad del Caos contra el dios/héroe que establece el Cosmos en la literatura semítica y griega, deidad que da muerte a *Melqart*, por lo que tanto la deidad tifomorfa serpentiforme como el jabalí representarían a la deidad maligna.

El jabalí era el animal-símbolo de *Seth* (Lipinski 1995, 92), dios antagonista que da muerte a Osiris, mito adaptado en el mundo fenicio a la figura de *Melqart* (Bonnet 1987, 125, 141; *id*., 1988, 188; López Pardo 2006, 185, n. 753). El rival de *Melqart* en la *interpretatio graeca,* según Heródoto (II, 144 y 156), no es *Seth,* sino *Typhon* quien da muerte a *Melqart* (Athen. IX, 392d; Diogeniano, *Prov*. III, 49). De este modo *Seth* como jabalí funesto da muerte a Osiris, a *Melqart* y a *Tammuz*/Adonis, paredro de la diosa *Baalat Gubal*, al que mató un jabalí salvaje en una cacería (Alster 1999). Este mitema del jabalí que da muerte a *Melqart,* con su deceso y *égersis*, según López Pardo (2006, 186), sería el modelo del tránsito mortuorio y acceso a la inmortalidad que simbolizaba el monumento de Pozo Moro. Esta relación creía verla confirmada por la emisión monetal de *Lascuta*, población libiofenicia próxima a *Gadir*, con cabeza de *Melqart* en el anverso y un jabalí en el reverso con una serpiente que le traba las patas (Delgado 1876, vol. 3, lám. 46, 6; Alfaro Asins *et alii* 1997, 108 s.; García-Bellido y Blázquez 2001, 266; López Pardo 2006, fig. 70), lo que recuerda la escena de Pozo Moro. Esta acuñación se ha relacionado con otras monedas con un altar interpretado como la tumba atribuida a *Melqart* (García-Bellido 1987, 140-143), que sería una alusión a la muerte de *Melqart* por Tifón, divinidad que Heródoto (II, 144, 156,4) identifica precisamente con *Seth*, el jabalí causante de la muerte de Osiris y, por tanto, de *Melqart*. Este simbolismo del jabalí como animal nocturno, del mal y de la muerte, estrechamente relacionado con divinidades del Más Allá, es similar al que ofrece en la mitología indoeuropea, de la que quizás pudiera proceder.

Al margen de estas discutibles interpretaciones hipotéticas, la escena de Pozo Moro representa el enfrentamiento entre un jabalí bicéfalo y dos anguipedes, lo que supone un antagonismo entre ambos seres simbólicos. Si el jabalí representa la muerte, es lógico suponer que los anguipedes estén concebidos como genios protectores opuestos a ella, como el hombre-pez o el hombre-escorpión en la mitología mesopotámica.

El jabalí es un animal fuerte, feroz, valiente, rápido, voraz e indomable, que lucha hasta la muerte, que aparece de repente, huye con gran rapidez y es muy peligroso cuando ataca con las cerdas del dorso encrespadas, detalle representado en este relieve de Pozo Moro. Es un animal salvaje que se esconde en los lugares más apartados y se considera maléfico por destruir cultivos y por causar la muerte con sus temibles colmillos. Su vida nocturna y apartada se asociaba a la creencia de que procedía del Otro Mundo, por lo que era símbolo de la noche, del mal y de la muerte y por ello también era modelo del guerrero furioso y destructor, tal como aparece representado en cascos apulios (Bottini 1988, fig. 9, 10, 14, 16, etc.), por lo que su caza tenía carácter heroico como lucha del bien contra el mal y como iniciación a la guerra. En el imaginario, se concebía como un *numen* sobrenatural que era la encarnación y el símbolo de divinidades del Más Allá relacionadas con la noche y la muerte. Además, su gran vigor sexual lo asociaba a la fecundidad, su voracidad era expresión de vitalidad, de fuerza y de desenfreno y por sus proteínas y grasas era el animal sacrificado en ritos de comensalidad de pactos y en banquetes funerarios (Valdés *et al*. 2022, 202 s.), como muestra la escena del Banquete Infernal.

En Mesopotamia ya aparece el jabalí en el monumento de Göbekli Tepe (Yesilyurt 2014, fig. 7a, 8c; Eilenstein 2018, 461) y desde época protodinástica se representa en escenas de caza, como la tablilla protocuneiforme de *c*. 3100-2900 B.C. del Metropolitan Museum de Nueva York y desde época preelamita, *c*. 3100-2900 a. C., hasta el Bronce Final se conocen vasos rituales en forma de jabalí (Valdés *et al*. 2022, 204 s.). La caza del jabalí pasó a ser en Anatolia un simbólico ritual regio que perdura desde la Edad del Bronce hasta época sasánida (Menant 1886, 222, fig. 215), como muestran los cilindro-sellos aqueménidas (Ward 1910, 330, fig. 1063-1064, 1082) y el conocido relieve rupestre de Cosroes II (591-628 d. C.) en Taq-i Bostan (Valdés *et al*. 2022, fig. 105a). También el canto XIV del *Avesta* narra como un dios ctónico serpentiforme, *Tistrya*, se describe en narraciones míticas ante Zoroastro de diez formas diferentes, una de ellas como «jabalí impetuoso, de pies de hierro y con colmillos de oro» (Darmesteter, trad. 1880, LXXIV, § 36), mientras que en la India *Varaja* era la encarnación de *Vishnú* en forma de jabalí (Monier-Williams 1886, 923; Valdés *et al*. 2022, fig. 105b). En los textos rituales hititas el jabalí era un símbolo real y existían *rhytones* en forma de jabalí, igualmente documentados en Ugarit. Un cilindro-sello de Kultepe asocia un jabalí a un dios de doble cabeza interpretado como *Ushmu,* el visir de *Ea*, dios de las aguas abismales (Özgüç 1965, lám. 7, 19-21; Dalix y Vila 2007) y los relieves de Alaca Hüyük (fig. 15A.4) documentan jabalíes en el siglo XIV a. C. (Güterbock 1956; Mellink 1970, fig. 2, lám. IIc; Baltacioglu 1993, 58, fig. 2; Taracha 2012). Otro jabalí aparece en una escena de caza de un cuenco de bronce de Kinik Kastamonu del siglo XIII a. C. y también un jabalí decora un ortostato del siglo VIII a. C. de Tell Halaf (Moortgat 1955, 70, lám. 58a). En estos contextos de Anatolia y Levante el jabalí se consideraba un «animal divino», que representaba las fuerzas malignas de la naturaleza, por lo que su caza tenía carácter simbólico.

Este mitema del héroe que lucha contra el jabalí como símbolo del Mal pasó a mitos sirio-fenicios. El texto de *La cacería del dios Baal*, documentado en Ugarit (Dalix 2006), relata cómo *Baal* caza a un jabalí que simbolizaría las fuerzas ctónicas que amenazan la fertilidad, tradición de la que procede el mito sirio-fenicio de *Tammuz*-Adonis, al que da muerte un jabalí salvaje. Este mitema del jabalí maligno y funesto pasó a los trabajos de *Melqart* fenicio, representados, según Silio Itálico (III, 38), en las puertas del *Herakleon* de *Gadir* (Almagro-Gorbea 2010b, 93). La lucha de *Melqart* con un jabalí simbolizaría el triunfo de *Melqart* sobre el animal maligno del Más Allá y es el precedente de la captura del Jabalí de Erimanto en el IV Trabajo canónico de *Herakles* (Apolod. *Biblioth* II, 5,4). Ya se ha indicado que estas luchas de *Baal, Melqart* y *Tammuz* con un jabalí maligno proceden de la cosmología egipcia, pues su modelo es el *Libro de los Muertos,* que describe el enfrentamiento entre Osiris y *Seth,* donde este último es un jabalí negro que hiere a Osiris con su colmillo como animal simbólico de esta divinidad de la Muerte. De estas creencias procede el mitema del jabalí funesto enviando por los dioses como castigo, como el *Jabalí de Calidón*, enviado por Artemis al no recibir un sacrificio (*Il*., IX, 538-542), el *Jabalí de Erimanto,* cuya captura, que constituye el IV Trabajo de *Herakles*, se inspira en una gesta de *Melqart,* o el jabalí al que da muerte *Virunum,* fundador de *Verulanum* (Dobesch 1997), capital del *Noricum*, entre los Alpes y el Danubio.

En síntesis, el jabalí bifronte enfrentado a sendos anguipedes es una escena de carácter ctónico, pues narra una lucha cosmogónica entre monstruos del *Apsu* o Inframundo, criaturas con poderes mágicos originadas al inicio de la Creación. De los protagonistas de esta escena es evidente que en el jabalí bifronte tiene carácter funesto como monstruo que representa el Mal y la Muerte. Sin embargo, ambos anguipedes se enfrentan a este monstruo, al que se oponen con su gran mano protectora alzada, que se relaciona con las manos labradas en el baquetón de la gola superior para proteger mágicamente el monumento (*vid. infra,* § 15H). Este carácter apotropaico mágico permite interpretar la escena, pues, además, los anguipedes enroscan sus extremos serpentiformes para trabar las patas del jabalí e impedir su movimiento de forma física, pero también mágica.

Estos anguipedes forman parte del complejo mundo mítico que describe la iconografía de Pozo Moro, como la figura pisciforme del cuerpo superior (*vid. infra*, § 15B). Son seres originarios del mundo sirio-hitita arameo, de profundas raíces mesopotámicas, más que fenicias. En este sentido, estos anguipedes se pueden comparar a los *Girtablilu* del *Poema de Gilgamesh*

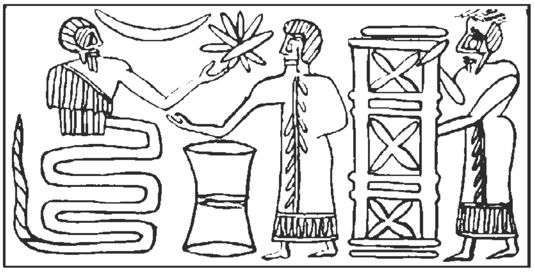


Figura 15A.8. Dios-serpiente representado en un cilindro-sello paleobabilónico (Ward 1910, fig. 362).

(tablilla IX, columna 2, 6), seres híbridos mitad humanos y mitad escorpiones, pero su forma se relaciona especialmente con las representaciones de un dios-serpiente en cilindro-sellos paleobabilónicos (Rohn 2011, 75, 143, n.º 568-569, 806 y 831), que quizás pudiera ser *Ea* (Ward 1910, 127 s., 363 s., fig. 362-368, 1247 y 1249), pues parece ser una divinidad del Inframundo (fig. 15A.8). Seres serpentiformes vigilaban la entrada al Inframundo y cuidaban a *Shamash* a la salida y a la puesta del sol, pero también había *Mischwesen* pisciformes, como el de Tell Halaf (fig. 15B.10B), que coge con sus manos una serpiente que le rodea (Genge l979, fig. 95) en uno de los ortostatos con *Mischwesen* que protegían mágicamente la muralla del Palacio Occidental, construido por el rey *Kapara* de *Guzana* hacia el *c*. 880 a. C. (von Oppenheim 1955). Estos ortostatos de función mágica apotropaica documentan la compleja mitología aramea y su amplia difusión en los territorios sirio-hititas de los que parecen proceder los autores de los frisos de Pozo Moro, por lo que dicho hombre-pez, como los anguipedes de Pozo Moro, deben considerarse monstruos míticos de las aguas primordiales de carácter protector.

El hombre-pez es frecuente en la mitología y la iconografía de Mesopotamia desde el III milenio a. C., pues era una criatura del *Apsu,* las aguas primordiales. En Mesopotamia, seres con cuerpo de hombre y cola de pez se conocen desde época paleobabilónica hasta época neoasiria, aqueménida y seléucida (Black y Green 1992, 108) y de ellas procede la constelación de Capricornio y los tritones, sirenas y otros seres pisciformes de la iconografía griega. En especial, los anguiformes de Pozo Moro se pueden comparar formalmente con las representaciones griegas de *Typhon* (fig. 15A.7), aunque su mejor paralelo mítico es el citado hombre-pez de Tell Halaf. Los asirios denominaron a este ser *kulullû* («hombre-pez»), que era uno de los seres mitológicos híbridos más populares, junto con el «hombre-escorpión» y el «hombre-león» o «centauro-león», todos ellos seres míticos del arte neoasirio de carácter mágico y protector, como muestran los *Mischwesen* de Tell Halaf, donde se dispusieron con este fin en la base de la muralla (*vid. infra*, § 15B).

En conclusión, la iconografía de estas figuras semiserpentiformes de Pozo Moro interpretada en el contexto mítico que ofrece el monumento indica que son seres híbridos sirio-hititas, como otros elementos iconográficos analizados. Los anguipedes deben considerarse *numina* de carácter apotropaico originarios de las aguas primordiales del *Apsu*, que, desde la situación central de la escena, protegerían al monumento y a sus visitantes de posibles influjos malignos de deidades funestas, simbolizadas en el jabalí bifronte. A pesar de la equivocidad que ofrece la «lectura» de figuras míticas sin textos que las expliquen, esta es la hipótesis más adecuada para interpretar la escena del jabalí bifronte en lucha con sendos anguipedes, cuya función benéfica y propiciatoria confirma su situación centrada en lo alto del cuerpo inferior del monumento.

También tiene interés analizar esta escena desde el imaginario local, al margen de la mentalidad de quienes concibieron los relieves del monumento. En primer lugar, los anguipedes, como seres híbridos, pueden relacionarse con el «Tritón» esculpido en altorrelieve probablemente situado en el segundo cuerpo del monumento (*vid. infra*, § 15B). Esta figura es el primer testimonio de un ser marino en la antigua Hispania, que inicia la tradición de otras representaciones, como las del carro de Maquiz, en Mengíbar, Jaén (Almagro 1979; Lechuga *et al*. 2020, 310, fig. 3), cuyas figuras hacen el mismo gesto protector con los brazos alzados y las manos abiertas (fig. 15B.11) que los anguipedes (fig. 15A.1) y que los *kulullū* orientales (*vid. infra*, § 15B), lo que confirma su significado apotropiaco, acorde con su contexto escatológico y su carácter acuático por proceder de la tradición mítica del *Apsu* en la mitología mesopotámica.

Respecto al jabalí, tanto en la mitología indoeuropea como en Oriente, era un animal maligno y funesto, considerado símbolo del mal y de la muerte, creencia extendida desde el II milenio a. C. desde el mundo celta atlántico hasta la India, como reflejan los mitos griegos, celtas y germanos y numerosas representaciones iconográficas (Sterck 1998; Sergent 1999; Valdés *et al*. 2022). La *Ilíada* recoge más de 20 referencias a la fiereza y la caza del jabalí (Valdés *et al*. 2022, 209 s.) y la tradición épica del héroe que se enfrenta a esta fiera para liberar a su territorio y a su gente prosigue en las escenas cinegéticas aqueménidas, romanas y sasánidas, entre las que destaca la caza del jabalí por el Jinete Tracio (VV.AA. 1979-2015), símbolo del triunfo del bien sobre el mal, mitema cristianizado en la lucha de San Jorge con el dragón. Según Hegesandro (Athen. I, 18a), no se podía comer en triclinio si no se había cazado un jabalí sin redes, pues su caza era una preparación iniciática de los efebos para la guerra (Platón, *Leyes* 824A), entre los germanos, todo guerrero godo tenía que cazar en solitario un jabalí (Am. Marc. 31, 9,5), y también practicaban su caza las elites ibéricas (Almagro-Gorbea y Pérez Blasco 2023). El carácter heroico de la caza del jabalí desde el mundo clásico (Poplin 1995; Nollé 2001; Dalix y Vila 2007) pasó a los sasánidas, como evidencia el gran relieve de Cosroes II en Taq-i Bostan (Valdés *et al*. 2022, fig. 105a), pues, como símbolo de fiereza, era objeto de caza de la elite por ser una fiera dañina y muy peligrosa, considerada por sus cualidades modelo del guerrero, como describe la *Ilíada*. Su importancia es igualmente bien conocida entre los celtas. Igualmente, leyendas de Irlanda y Gales consideran al jabalí un animal monstruoso, feroz y maléfico, de carácter mágico e infernal, asociado a la noche, la muerte y el Otro Mundo, al que puede arrastra al ser humano que se le interponga. El jabalí, tras el caballo, es el animal más frecuente en las monedas galas (Fischer 2011, 115 s.) y era habitual en estandartes y *carnyces* (Vendryes 1999; Green 2002, 158 s.; Hunter 2019; etc.), además de estar asociado a *Lug*-Mercurio como símbolo numínico de la divinidad del Otro Mundo (Hatt 1993, 98; Sergent 2004, 225 s.), como el «Dios-jabalí» de Euffigneix*,* Alto Marne (Duval 1977, fig. 200).

El jabalí también podía tener un carácter solar propiciatorio. En la mitología germana era un animal poderoso relacionado con la fertilidad y asociado al *Freyr*, dios solar y de la lluvia propiciador de la cosecha, que montaba un jabalí rojo (Polomé 1995a), símbolo del Sol rojizo al nacer y morir en el Más Allá, que resalta su carácter ctónico, propio de la tercera función. A *Freyr* se asociaba su hermana y paredro *Freyja* (*id*. 1995b), que monta un jabalí de oro macizo como diosa de la sexualidad y de la fertilidad de la naturaleza. Estos dioses eran protectores de la población, pues Tácito (*Germ*. 45) cuenta que la tribu de los *Aestii,* limítrofes con el Báltico, adoraba a una divinidad femenina asociada a amuletos en forma de jabalí. Un carácter similar ofrece la diosa celta *Arduinna,* epónima de las Ardenas, que cabalga sobre un jabalí, que sería su símbolo (Sterck 1995). En los Pirineos-Atlánticos, el ara de Tardets-Sorholus (*CIL* XIII, 409) se dedicó a un *numen* local denominado *Herauscorritsehe* o «Jabalí Rojo» (Valdés *et al*. 2022). Monedas celtas del siglo I a. C. confirman esta relación con el sol, pues muestran un jabalí sobre un disco solar, como los *Corietaulvi* del Leicestershire, los *Veliocasii* (fig. 15A.9) y otros pueblos de Normandía y la Galia Belga, los *Santones* de la Charante-Maritime, los *Ruteni* del Aveyron y los *Tectosages* de Toulouse (De la Tour 1892, n.º 3433, 3444, 3533, 7352, 8474; etc.), lo que confirma el significado solar del jabalí e indica que esa imagen representaba un mito muy difundido del carácter solar de este animal numínico, como confirma el verraco de Durango (fig. 15A.10), un *numen* de carácter ctónico y solar (Valdés *et al*. 2022), como los conocidos verracos vettones (Almagro-Gorbea 2022).

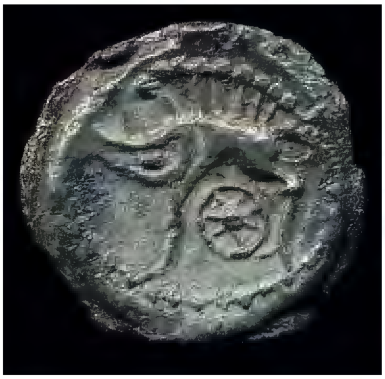


Figura 15A.9. Moneda de los *Veliocasii* de Normandía con jabalí y disco solar (foto: goldenruleenterprises.org, 2908001).

En la *Hispania Celtica* el jabalí aparece en fíbulas de bronce con círculos solares (Cerdeño y Cabanes 1994, fig. 2,1 y 3, 2,1, 4,2), en estandartes de tipo Miraveche (Schüle 1969, lám. 151,2), en broches de cinturón (*id*., lám. 147,15), en téseras de hospitalidad (Abascal 2002, 25 s.; Almagro-Gorbea *et al*. 2004, 308 s.), en pesas de bronce (Almagro-Gorbea *et al*. 2004, 312) y en monedas como la ceca de *Ostur*, Manzanilla, Huelva (Robles *et al*. 2012, 81 s.) y también el dios lusitano Endovélico (Blázquez 1986, 9; Berrocal Rangel 2010, 279 s.), de carácter ctónico, se asociaba al jabalí (*CIL* II, 6266). Además, su cacería mítica ya se representa en el carrito votivo orientalizante de Mérida (Almagro-Gorbea 1977a, 252), tema reiterado en fíbulas de jinete alusivas a su caza iniciática (Almagro-Gorbea y Torres 1999, 70 s., lám. 6 y 11,5) y en estelas funerarias del área burgalesa (Abásolo 1977, lám. 5).

El mismo imaginario ofrece el mundo ibérico, como otras culturas de la Antigüedad. Entre los iberos predominó el carácter funesto y maligno del animal, como muestran las representaciones de su caza por un héroe, generalmente a caballo, en escenas derivadas de prototipos tardoclásicos y helenísticos. Estas escenas de caza, tanto en algunas fíbulas de plata (López Revuelta y Prieto Molina 2000, fig. 5 y 6) como en la cerámica ibérica (Maestro 1989, fig. 5-6,2; Almagro-Gorbea y Pérez Blasco 2023), reflejan en imágenes narraciones «literarias» de mitos locales transmitidos por vía oral, por lo que documentan la importancia que tendría este animal como trofeo en gestas de héroes míticos y en ritos iniciáticos de la elite ecuestre, puesto que simbolizaría la lucha del bien contra el mal, propias de un imaginario que mantendría el carácter de fiera ancestral del jabalí como animal relacionado con el Otro Mundo.

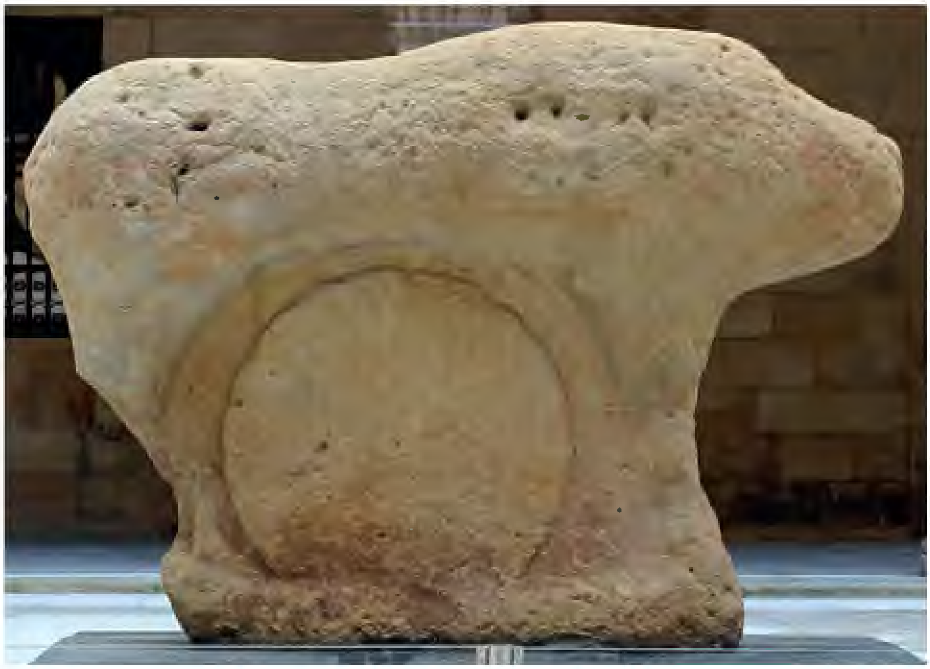


Figura 15A.10. Jabalí con disco solar de Durango, Vizcaya (foto: L. Valdés).

15B. *Kulullû* o «Tritón»

Además del friso y los relieves del cuerpo inferior, el monumento de Pozo Moro se decoró con esculturas y altorrelieves que no parecen encajar en su estructura arquitectónica. Estos relieves, en consecuencia, debían pertenecer al cuerpo superior, como parecen confirmarlo sus figuras de mayor tamaño y de relieve más marcado que las del cuerpo inferior, para poder ser contempladas a más de 6 m de altura. Además, la mayoría de estos relieves aparecieron apartados de la base del monumento, aunque es difícil precisar su ubicación por estar fragmentados e incompletos y por proceder en su mayoría del majano situado sobre el monumento.

En la hilada 15 del cuerpo superior del monumento de Pozo Moro, situada bajo el baquetón de la gola superior, pudo estar situado un monstruo pisciforme que por comodidad se ha denominado «Tritón» (Almagro-Gorbea 1978b, lám. 8,2; *id*. 1983a, lám. 27b; Chapa 1980, 375, fig. 4.63.2). Esta figura aparece esculpida en altorrelieve en un fragmento de sillar (PM58), que corresponde a la parte izquierda con la parte posterior de la cola (fig. 15B.1), pero también se halló otro pequeño fragmento (PM-2E2a) con una de las puntiagudas aletas dorsales (fig. 15B.2), ligeramente curvada hacia atrás (Prieto 2000a), por lo que, aunque no llegan a pegar entre sí, su proximidad y sus idénticas características formales y técnicas confirman su pertenencia a la misma figura, situada, con alta probabilidad, en el lado norte del monumento, según se deduce del sentido del derrumbe. El fragmento mayor se halló en la cuadrícula 3D, a 3 m de la esquina NE del monumento entre los sillares del lado oriental más alejados de la base, como la gola del cuerpo superior, lo que hace suponer, aunque está roto e incompleto, que ocuparía la parte central de la hilada 15 del monumento, quizás como una figura aislada como la del centro de la hilada 8 del cuerpo inferior, mientras que el fragmento menor apareció en la cuadrícula 2E, a 1,5 m del anterior. El alto relieve de esta figura confirma su pertenencia al cuerpo superior, pues facilitaría verlo a una altura de más de 6 m en la hilada 15, formada por sillares lisos en los que destacaría esta figura, pues, además, este relieve no parece encajar en el cuerpo inferior del monumento.

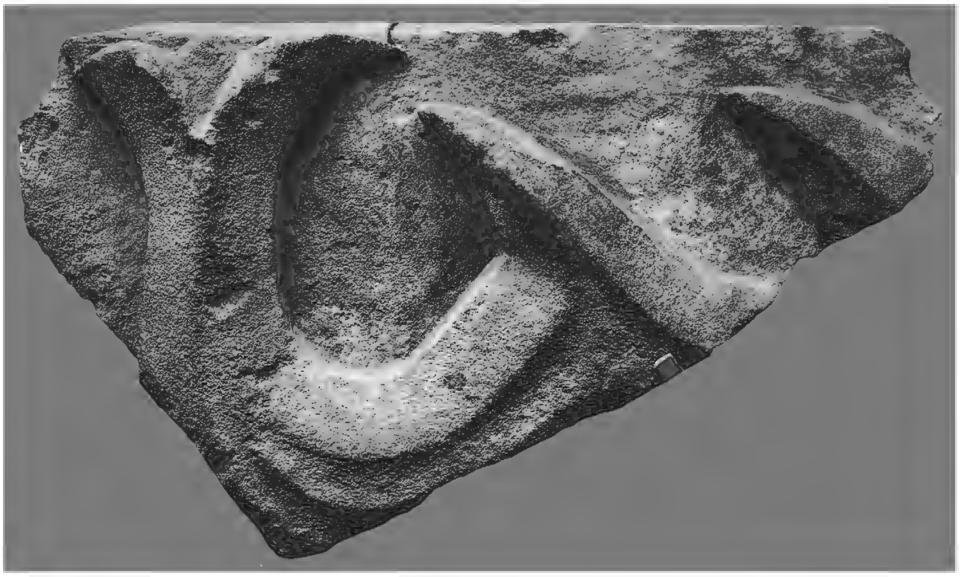


Figura 15B.1. Fragmento del relieve del «Tritón» PM-58 (foto: DAI-MAD-WIT-R-09-83-12).

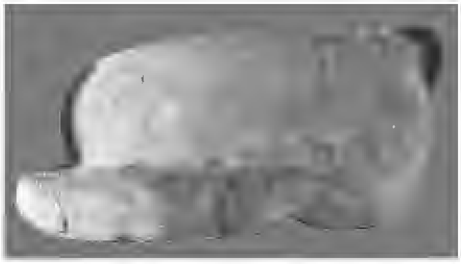


Figura 15B.2. Fragmento de aleta del «Tritón» (foto: MAG).

Este fragmento de sillar mide 61 cm de longitud, 40 cm de altura y 18 cm de grosor, pero su altura teórica se puede calcular que sería de 45 cm (= 1+1/2 pies = 1 codo), que es la altura que tendría la hilada 15 de la que se supone que formaba parte, según el hipotético trazado del cuerpo superior (*vid. supra*, § 10.4). El relieve muestra la cola, que finaliza en vertical, de un ser pisciforme que se dirige hacia la derecha, acabada en una especie de capullo de loto simplificado y con dos aletas triangulares muy apuntadas ligeramente curvadas hacia atrás en la parte superior. Sin embargo, no se conserva la mitad delantera, por lo que no es seguro que, como parece, fuera un *kulullû* o *Mischwesen* con forma de tritón, figura mítica que parece más probable que un hipocampo o algún otro ser pisciforme.

El estilo de esta figura pisciforme difiere del que ofrecen los restantes relieves, pues está tallado en altorrelieve con superficies planas separadas por aristas vivas, técnica utilizada en la talla en madera que contrasta con los restantes relieves del monumento, de superficies curvadas y suaves. Por este motivo se ha atribuido a un «Maestro del Tritón», cuyo estilo refleja una tradición de escultura xoánica distinta de los restantes relieves del monumento (*vid. supra*, § 13.5).

Esta figura pisciforme se relacionó inicialmente por su iconografía con *Yam* (Almagro-Gorbea 1983a, 206), dios fenicio del mar al que se rendía culto en Amrit y otras ciudades costeras fenicias (Fantar 1977), aunque Olmos (1986, 13) lo interpretó como un *kétos* relacionado con creencias funerarias, pues se aproxima a monstruos de las cosmogonías orientales de las que procede Tritón y otros seres similares de la mitología griega, como *Glaukos, Nereus, Phorkys, Proteus*, etc. (Dressler 1916, 1162 s.; Buschor 1941; Schefold 1964, lám 56; Dietrich 1974, 44 s., 54 s.; Glynn 1981; Ahlberg-Cornell 1984; Boardman 1987; *id*. 1997; Foerster 1994; Mommsen 2014; etc.). Estos monstruos pasaron igualmente al mundo etrusco (Camporeale 1975; Boosen 1986; Traficante 2012) y también existían seres mitológicos semejantes en el mundo ibérico (Almagro 1979, 178, fig. 2; Olmos 1989). En esta línea, Olmos (1986, 13) interpretó esta figura de Pozo Moro como un *kêtos* o monstruo marino, aunque duda sin dar razones suficientes de que perteneciera al monumento, mientras que López Pardo (2006, 142 s.) relacionó esta figura con los hipocampos de la mitología púnica y con una «travesía marítima hacia el Más Allá», propia de la escatología púnica (Fantar 1970, 23 s., fig. 21a). De acuerdo con esta hipótesis, esta figura pisciforme de Pozo Moro se ha relacionado con la figura de *Melqart* sobre un hipocampo que se quemaba ritualmente cada año en *Gadir* para conmemorar la muerte y resurrección de la divinidad (Philostr. *Vit*. *Apol*. V, 4; Paus. X, 4,6). Este ritual resaltaba el carácter marino y psicopompo de *Melqart* (Frazer 1922, 113; García Bellido 1963, 126; López Pardo 2006, 142; Almagro-Gorbea y Torres 2010, 101 s.), que cruza el Océano de la muerte como dios solar, como *Baal* en el mito de su enfrentamiento con *Yam* (Del Olmo 1981, 166 s.). Esta interpretación aproximaría el «Tritón» de Pozo Moro al ser marino representado en las monedas de fines del siglo v a. C. de Biblos y Tiro (Jenkins 1972, 153, n.º 328 y 330; Nas 1992, 320 s., fig. 251; *Elayi* y *Elayi* 2014), donde se identifica con *Melqart* como divinidad poliádica tras haber asimilado la iconografía de *Yam* para resaltar el poderío marítimo de la ciudad y, quizás, como alusión a la muerte y heroización de la divinidad, interpretación que se apoyaría en una figura de terracota de Kerkuán interpretada como *Yam* cabalgando sobre un hipocampo (Fantar 1966, 27 s.). A esta tradición iconográfica se podría añadir la escultura de una tumba de Vulci, de *c*. 540-525 a. C., con un personaje cabalgando sobre un hipocampo que se ha relacionado con la heroización (Hus 1955; *id*. 1961, 39 s., lám. 4 y 21; Sprenger y Bartoloni 1977, 100, lám. 60). Fernández Rodríguez (1996, 310-311) relacionó este monstruo marino con «la concepción de un tránsito ultraterreno en el que el agua constituiría un puente de paso obligado», ya que representaría la «vida» que está concentrada en el agua y la idea del viaje *post mortem* por mar. Sin embargo, estas interpretaciones psicopompas relacionadas con una heroización ecuestre marina no explican esta figura pisciforme de Pozo Moro de tierras ibéricas interiores alejadas del mar a pesar de su contexto funerario (López Pardo 2006, 140 s.), por lo que esta figura de «Tritón» debe proceder de mitos originarios de un contexto distinto.

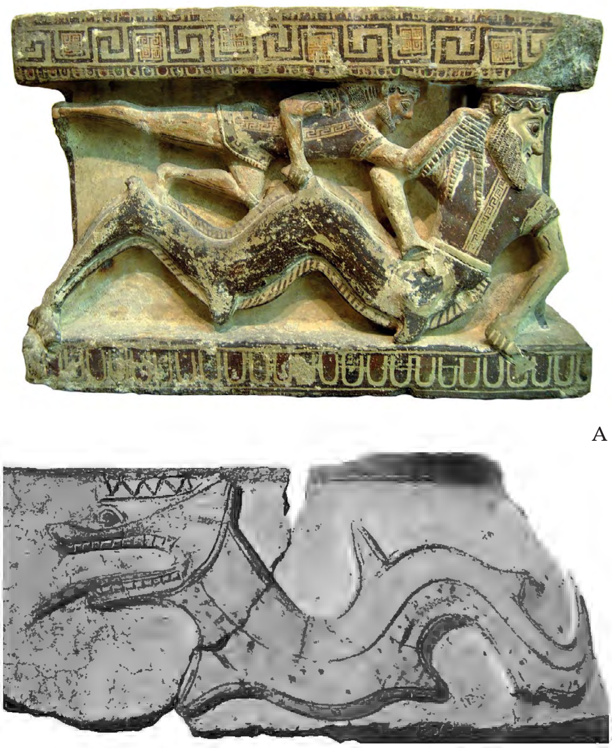


Figura 15B.3. A, Árula de Gela con la lucha de *Herakles* y Tritón. Museo del Louvre (foto: Louvre: 010262830). B. *Ketos* del *pithos* n.º 3374 de la Ny Carlsberg Gliptoptek (foto: Boardmann 1997, n.º 11).

El ser pisciforme de Pozo Moro es más lógico que se relacione con los seres híbridos o *Mischwesen* del imaginario sirio-hitita, del que procede la mayoría de los elementos míticos e iconográficos del monumento, por lo que es más verosímil la hipótesis de que sea un monstruo mítico primordial de tipo marino. El «Tritón» de Pozo Moro se relaciona formalmente con monstruos marinos pisciformes de la mitología griega, en su mayoría antagonistas de los dioses celestes en las luchas cósmicas del inicio del mundo, como *Typhon* (Hesiod. *Theog.* 820-822; Schmidt 1916; Touchefeu-Meunier 1997; Ogden 2013, 69 s.), monstruo originario de la Cilicia aramea (Vian 1950; Fontenrose 2012, 70 s., 407 s.), y *Drakon* (Ogden 2013), ambos nombres considerados de origen semítico (Muss-Arnolt 1892, 58 s.), además de Tritón (Dressler 1916; Windberg 1939; Icard-Gianolio 1997), etc., y otros similares, como Nereo, de carácter propiciatorio (*ll. 233-239;* Herzog-Hanser 1936; Glynn 1981; Pipili 1992).

Este pisciforme de Pozo Moro, a pesar de su estado fragmentario, pues solo se conserva su cola, y de la incertidumbre que plantea su ubicación en el monumento, se aproxima por su estilo a representaciones de la plástica griega de mediados del siglo VI a. C., como evidencian sus aletas triangulares. Entre los paralelos en relieve puede citarse el Tritón con la cola abierta del friso del templo de Assos, datado *c*. 550 a. C. (Schefold 1978, 128, fig. 164), el árula de Gela con *Herakles* y Tritón del Museo del Louvre, CA5956 (fig. 15B.3A), de *c*. 550-525 a. C., con la cola serpenteante y pequeñas y fuerte aletas triangulares a las que se agarra el héroe (Touchefeu-Meunier 1997, n.º 20a), estructura similar a la que ofrece el *ketos* de un *pithos* cretense datado *c*. 650 a. C. (fig. 15B.3B) de la Ny Carlsberg Gliptoptek de Copenhague (Boardman 1997, n.º 11) y la figura arcaica de Gorgona de un aplique de bronce repujado (Schefold 1978, fig. 173). Esa misma forma adoptó la plástica etrusca (fig. 15B.5), *c*. 530-500 a. C. (Hus 1975, 79-80; Touchefeu-Meunier 1997; Icard-Gianolio 1997, 31-32). Ese tipo de cola con aletas triangulares caracteriza la cerámica griega

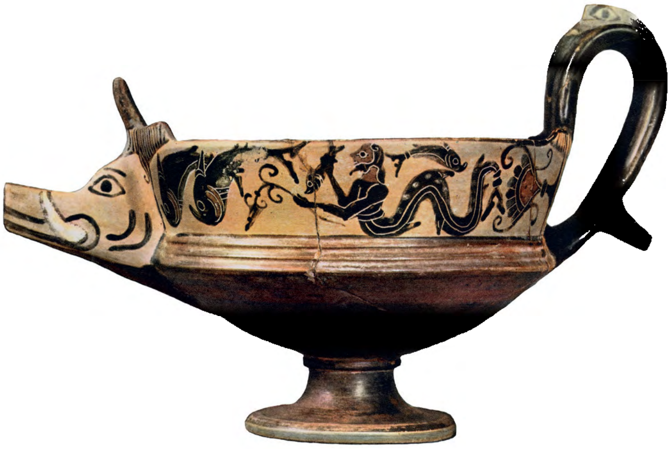


Figura 15B.4. A, *Kyathos* beocio del Museo del Louvre, *c.* 570 a. C. (foto: La Estirga Burlona).

de esos años, como el *kyathos* beocio de *c.* 570 a. C. del Museo del Louvre atribuido al Pintor de Berlín F-1727 (*LIMC* n.º 3), probablemente de uso funerario por su forma de jabalí (fig. 15B.4), o el *ketos* de la hidra ceretana de la Colección Niarchos de Atenas, datada de *c.* 530-520 a. C. (Marangou 1995, 124 s.) y el mismo tipo de cola y aletas muestran algunas placas de bronce repujadas de *c.* 560-550 a. C. (Schefold 1978, 164, fig. 173). Un detalle importante es que los tritones del siglo VI a. C. (Icard-Gianolio 1997, n.º 8), en especial los etruscos, mantuvieron el esquema de tener la mano alzada en sentido de protección (Icard-Gianolio 1997, n.º 3-8), como los modelos orientales de los que procede esta iconografía (Dressler 1916, 1162 s.), que también ofrecen los anguipedes de Pozo Moro (*vid. supra*, § 15A).

En efecto, este ser acuático semihumano con cola y aletas triangulares es de origen oriental. Un precedente próximo es el sello de un escarabeo arameo o fenicio (fig. 15B.6A), de la colección De Clercq procedente de Tartus, de la segunda mitad del siglo VI a. C. (Ridder 1911, lám. 16, n.º 2507; Nunn 2000, 94 s., lám. 48, n.º 73; Boardman 2003, n.º 26,34). Este motivo pasó a ser muy popular en Cartago (Vercoutter 1946, lám 167, n.º 618 y 619 y n.º 673) y en el mundo púnico (Boardman 2003, n.º 26,16-37), donde adopta formas griegas (fig. 15B.6B). Boardman (*ibid.*) observó que estos escarabeos tienen la forma del Tritón griego, aunque esta figura mítica no aparece en escarabeos griegos, lo que indica que era una figura mitológica oriental. Además, generalmente tiene barba, alza la mano en gesto de protección, más que de adoración, y su cuerpo aparece cubierto por líneas entrecruzadas para representar las escamas del animal (fig. 15B.7), como en sellos (Layard 1853, 343) y en relieves asirios (fig. 15B.8-9). La formas de «Tritón» de este relieve, lo mismo que las crestas del jabalí y las colas serpentinas de los anguipedes de la hilada 8 (*vid. supra*, § 15A), indican que la memoria visual del «Maestro de Pozo Moro» se debió formar viendo esculturas del segundo tercio del siglo VI a. C., aunque el monumento se realizara *c.* 500 a. C.

La figura housepisciforme de Pozo Moro procede del complejo mundo mítico sirio-hitita arameizado que revela su iconografía y que ilustra su significado. Esta figura housepisciforme es un *Mischwesen* híbrido de hombre y pez, por lo que debe considerarse un *kulullû*, un «hombre-pez» característico de la mitología mesopotámica (fig. 15B.8-9), con la parte superior humana y la inferior housepisciforme (Lambert 1984; Black y Green 1992, 108, 131; Wiggermann 1994; Green 1997). Este ser con cuerpo de hombre y cola de pez se atestigua desde el periodo acadio, *c.* 2330-2190 a. C., pero se popularizó en época paleobabilónica y perdura hasta época neoasiria, aqueménida e incluso seléucida (Wallenfels 1993, n.º 2, 3, 12, 23; Gane 2012, 155 s.). El *kulullû* era una de las criaturas del *Apsu* o aguas abismales en el imaginario mesopotámico, que en el *Poema de la Creación* lucha en el ejército de *Tiamat*, aunque pasó a ser un genio acuático protector, como muestran los relieves del Palacio de Sargon II en Khorsabad (Albenda 1986, lám. 21 y 23; Black y Green 1992, 130 s., fig. 107), en los que nada sobre las olas del mar (fig. 15B.8) y la misma iconografía (fig. 15B.7)

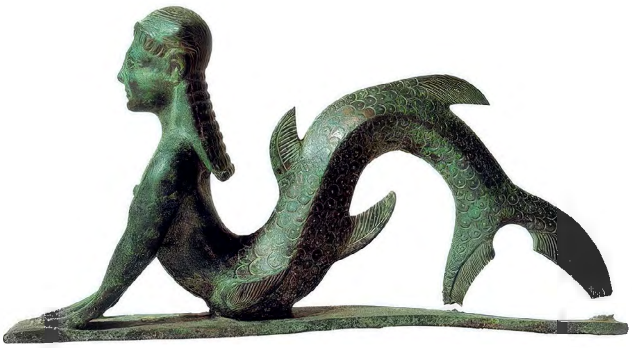


Figura 15B.5. Bronce etrusco de un tritón hembra, *c*. 500 a. C. (foto: P. Nicholas).

muestran sellos personales (Layard 1853, 343), de los que proceden los escarabeos arameos y fenicios (fig. 15B.6A-B).

Junto al *kulullû* u «hombre-pez», entre estos seres híbridos se incluye el *apkallu* (sing.)*, apkallū* (plur.), seres híbridos de hombre y pez o de hombre y ave, generalmente alados. Estos seres se diferencian de los *apkallū* o «Siete Sabios» creados por *Ea* en las aguas primordiales del *Apsu* (Wiggermann 1992, 65 s.; Gane 2012, 15 s.), que tenían forma de hombre-pez para traer la fecundidad a la tierra y la sabiduría y la civilización a la humanidad, entre los que se incluye *Adapa* (Black y Green 1992, 17), figura mítica equiparable a Adán en el mito transmitido por *Berossos* en el siglo III a. C. (Izre'el 2001). Estos seres representados como humanos vestidos de pez (Black y Green 1992, 82 s.), denominados el «gran hombre-pez», de *ab* = agua, *gal* = grande, *lū* = hombre, en sumerio, de los que informa *Berossos* (McInerney 2017), se representan en numerosos sellos (Ward 1910, 217, 657-661, 687, 689). El *apkallu* se asociaba en Asiria al ritual real (Dalley 2011), como muestra el *apsû* o pila ritual de Senaquerib del templo de Ishtar en Nínive, donde dos *apkallū* flanquean a *Ea* (fig. 14C.6). También aparecen como genios protectores del Árbol de la Vida y del Disco del Sol alado (fig. 15B.9), como en un cilindro-sello de la Pierpoint Morgan Library (Ward 1910, n.º 687; Porada 1948, 93-94).

Este ser mixto también aparece en ortostatos sirio-hititas de evidente influjo mesopotámico, pues un *apkallu* flanquea al león que protegía la esquina suroeste del Templo de Hadad en Alepo (Gonella *et al*. 2005; Kohlmeyer 2000; *id*. 2009) y otro *kulullû* se representa en Tell Halaf (von Oppenheimer 1931, fig. 35b), lo que evidencia la difusión de los hombres-pez por territorios arameos sirio-hititas (fig. 15B.10A-B). Desde los territorios arameos la iconografía de este ser

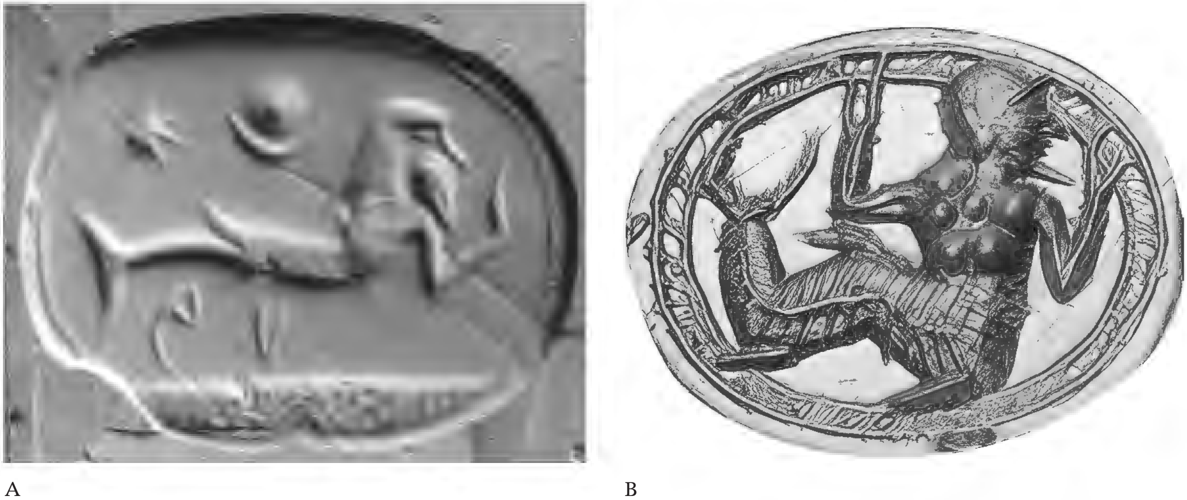

A B

Figura 15B.6. A, Tritón o *kulullû* en un escarabeo arameo (Boardmann 2003, n.º 26.34). B, Escarabeo fenicio con un *kulullû*-tritón (Boardmann 2003, n.º 26.30).

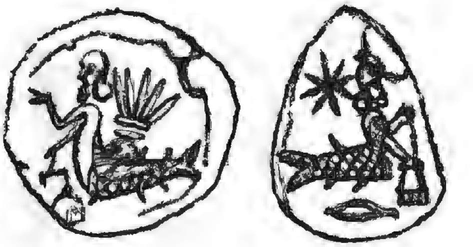


Figura 15B.7. Sellos asirios del siglo VII a. C. con figuras de *kulullû* (Layard 1853, 343).

mixto pasó a las figuras pisciformes de tritones, sirenas y otros seres míticos acuáticos de la iconografía griega, como *Typhon*, que era originario de Cilicia (*Il*. II, 781-783; Pind. *Pyth*. 8,15-17; Hes. *Theog*. 820-822), por lo que de esa tradición iconográfica y mítica aramea debe proceder el *Kulullu* o «Tritón» de Pozo Moro.

El «hombre-pez» era un ser mitológico muy popular en Mesopotamia y, aunque no era símbolo de ninguna divinidad específica, tenía especial relación con *Ea*, el dios del *Apsu* y de las aguas primordiales. Los *apkallū* eran seres benéficos de carácter protector invocados en ritos mágicos para proteger las casas y expulsar demonios y espíritus nocivos, por lo que figuritas de *apkallū* se colocaban en las casas dando al este, a las que se invocaba para expulsar a los malos espíritus (McInerney 2017, 261). El *Kulullu* era un verdadero hombre-pez, que se diferencia del *Apkallu* que era un ser híbrido de hombre y pez, no un ser compuesto. Unos y otros podían intervenir con benevolencia en la vida humana como deidades apotropaicas, aunque a menor nivel que las divinidades (Wiggermann 1992, 76; McInerney 2017, 262).

Estas figuras híbridas semihumanas, entre las que destaca el hombre-pez o *kulullû*, el hombre-león o *urmahlullu* y el hombre-escorpión o *girtablullu,* el «centauro-león» y otros *daimones* y monstruos representados en relieves de los palacios asirios y en figuritas de carácter apotropaico (Black y Green 1992, 131 s.; Gane 2012), eran genios de carácter benéfico y protector, frente a la mayor parte de los monstruos pisciformes de la mitología griega e incluso fenicia, un dato importante para comprender el significado del «Tritón» de Pozo Moro.

En territorios sirio-hititas, los ortostatos del Palacio Occidental de Tell Halaf, construido por *Kapara,* rey de *Guzana c*. 880 a. C., representan seres míticos protectores, como hombres-toro, genios alados de cuatro y de seis alas, genios con dos cabezas de león, toros, grifos y caballos alados y con cuernos o cabeza humana, hombres-escorpión alados, etc. (von Oppenheim 1931; Moortgat 1955). Uno de ellos es un hombre-pez asociado a una serpiente que lo rodea (fig. 15B.10B), a la que coge con sus manos (von Oppenheim 1931, lám. 35b; Genge l979, fig. 95), como monstruo mítico de las aguas primordiales. También seres con prótomo de cabra y cola de pez aparecen en kudurrus desde el periodo de Ur III hasta época aqueménida y helenística, figura que ha pasado a la constelación de Capricornio y que igualmente tenía carácter protector, por lo que se asocian al hombre-pez y a ritos con agua, símbolo de *Ea*, el dios de las aguas primordiales y de la sabiduría en época

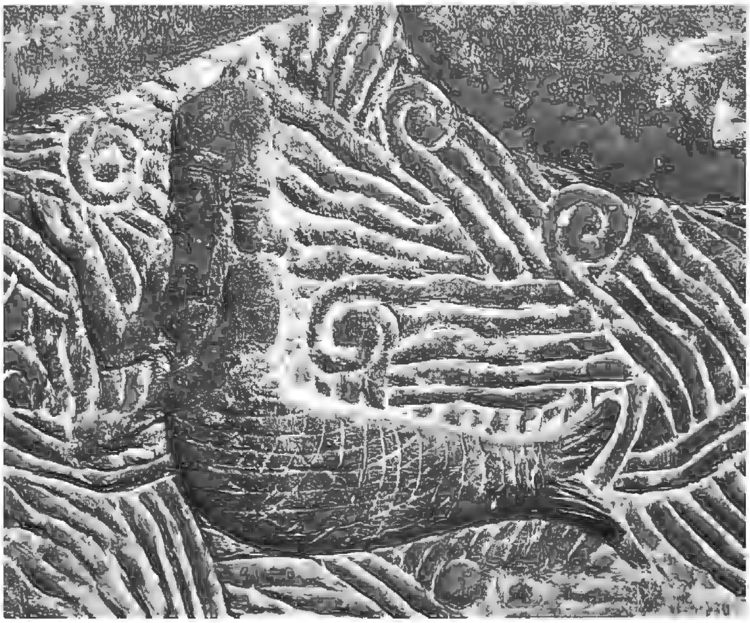


Figura 15B.8. *Kulullu* protector en un relieve del Palacio de Sargon II en Khorsabad (foto: Black y Green 1992, fig. 107).

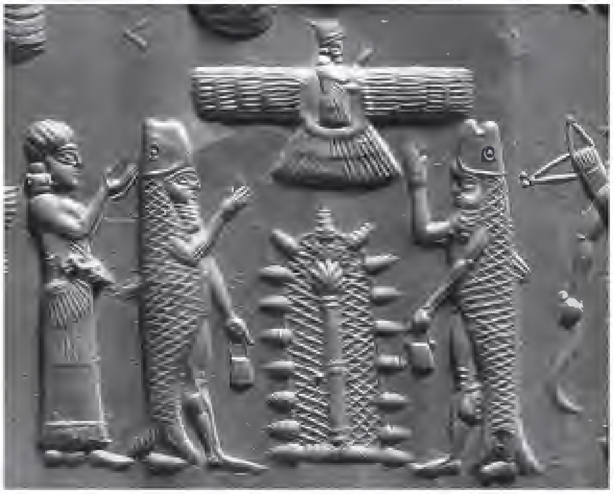


Figura 15B.9. *Apkallu* ante en Árbol de la Vida bajo disco solar (Porada 1948, 93).

casita y asiria (Seidl 1989, fig. 9, n.º 63; 40, fig. 10; 67, lám. 23a; 178 s.; Black y Green 1992, 18, 90 s.).

La amplia difusión de estos seres por territorios sirio-hititas documenta la compleja mitología aramea inspiradora de los frisos de Pozo Moro y el carácter apotropaico del «Tritón» que protegería el monumento desde el cetro de la hilada 15 del cuerpo superior, carácter protector comparable al de *Oannes,* el hombre-pez de Babilonia, figura mítica protectora de la ciudad hasta época helenística (McInerney 2017), perspectiva que inclina a desechar la hipótesis de que la figura pisciforme de Pozo Moro sea un hipocampo o un tritón psicopompo relacionado con creencias en la heroización a través del mar. El imaginario mítico del monumento y sus paralelos iconográficos inclinan a interpretarla como una figura protectora, por lo que ocupaba una posición central en el cuerpo superior, con la misma disposición protectora mágica que el relieve con los anguipedes enfrentados al jabalí bifronte en el cuerpo inferior. Esta hipótesis permite reconstruir la parte delantera perdida de esta figura mítica con las representaciones conocidas del *kulullû* u hombre-pez (fig. 15B.6 a 8), con el tronco alzado, cabeza barbada, cabello largo y la mano abierta alzada en sentido de protección, como los anguipedes de la hilada 8 (fig. 15A.1).

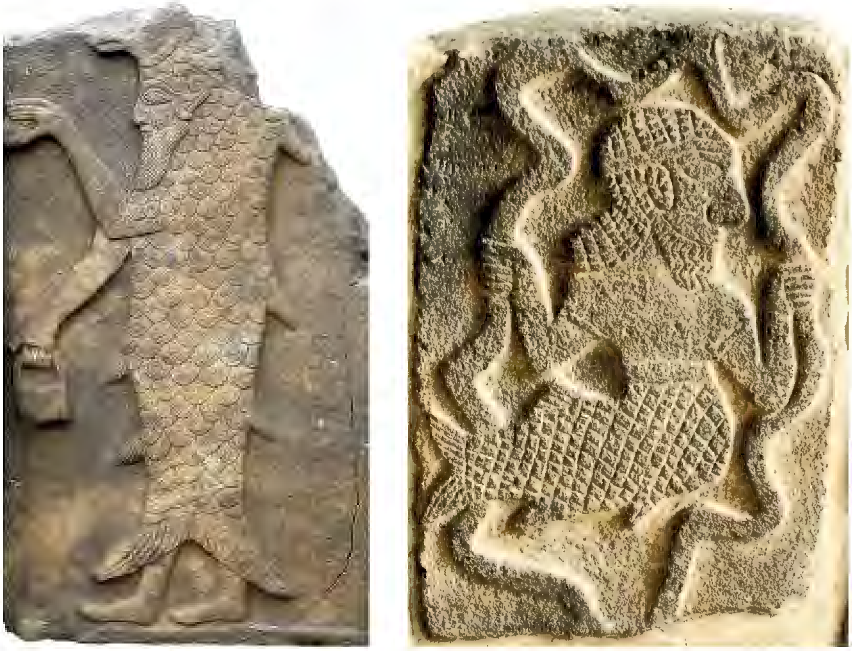


Figura 15B.10. A, *Kulullû* del templo de *Adda* en Aleppo (foto: K. Kohlmeyer, Archaeology.org). B, Hombre-pez de Tell Halaf (foto: Creative Commons).

A pesar de la dificultad de «lectura» de figuras míticas sin texto explicativo, el «Tritón» de Pozo Moro debe interpretarse como un ser mítico pisciforme originario de las aguas primordiales del *Apsu*, que tendría carácter protector, como confirma su cola acabada en un capullo de loto y de acuerdo con la milenaria tradición mesopotámica de la que parece proceder, carácter benéfico que también tenía Nereo en Grecia. Esa función benéfica y propiciatoria la confirma su situación en el cuerpo alto del monumento, desde donde reforzaría la disposición de la Diosa de Pozo Moro sobre los leones en el cuerpo inferior con las alas desplegadas para proteger mágicamente el monumento, que era el *nefesh* del dinasta difunto y la morada de la divinidad.

Esta figura, aunque fragmentada, inicia la iconografía de seres marinos en Hispania, en especial en la iconografía ibérica (Olmos 1989). Jinetes sobre tritones y seres híbridos mitad pez mitad humanos se asocian a jabalíes en el carro funerario de Maquiz, Mengíbar, Jaén (Almagro 1979; Lechuga *et al*. 2020, 310, fig. 3), datado hacia el siglo IV a. C. (Almagro-Gorbea *et al*. 2004, 224 s.). Estos seres ibéricos acuáticos (fig. 15B.11) parecen mantener la tradición del *Apsu* de la mitología mesopotámica en el contexto escatológico en el que aparecen como pervivencia de tradiciones míticas orientalizantes (Almagro 1979, 181). Además, estas figuras ibéricas de Maquiz con los brazos alzados y las manos abiertas mantienen el mismo gesto protector de los *kulullû* orientalizantes, como los anguipedes de la hilada 8 de Pozo Moro (fig. 15A.1) y sus paralelos, lo que evidencia su significado mágico apotropiaco.

A partir de este contexto, estos seres acuáticos han pasado al imaginario y la mitología popular española (Ibáñez 2017). La leyenda de Doña Marina en Galicia (Delpech 2008; Lorenzo 2019), las leyendas sobre sirenas y su presencia en el arte románico y en imágenes populares, como la Sirena de Jabaloyas, en Teruel, representada hacia el este con claro significado protector entre un Sol y una Luna en el escudo de una casa señorial (García Atienza, 1986, 112), el hombre-pez de Liérganes (Herrán 1877) y tradiciones populares similares (Feijoo 1726, VI, § VII), indican la continuidad de estas creencias míticas del imaginario popular español.

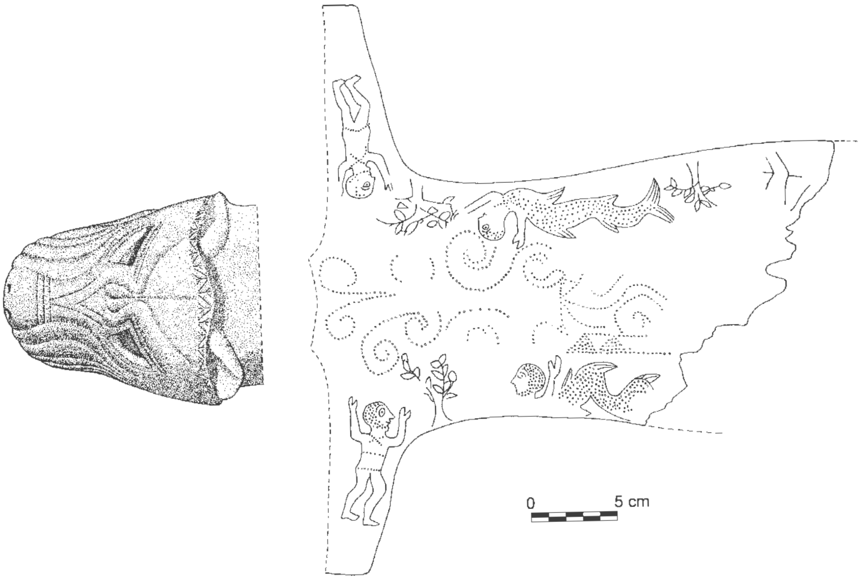


Figura 15B.11. Seres acuáticos híbridos del carro funerario de Maquiz, Mengíbar, Jaén (Almagro 1978).

15C. Relieve con un équido y con un brazo con espada

Otra escena del monumento de Pozo Moro labrada en alto relieve (PM-X1) no es fácil de interpretar (fig. 15C.1A). Muestra la panza y el cuarto trasero de un équido que se dirige hacia la derecha (Almagro-Gorbea 1983a, 207, lám. 28a; Chapa 1980, fig. 4.62.1; Farnié y Quesada 2005, 126 s., fig. 106; Prieto 2017, 420 s., fig. 10,72). Su anca es casi semiesférica y convexa y su parte superior destaca por encima de la superficie plana del sillar (fig. 15C.1B-D), lo que hace suponer que la escena proseguiría en el sillar superior. El cuerpo del équido se estrecha para formar la pata, no conservada por rotura, que parece corresponder a un caballo al galope. De la parte interna del anca sale una figura serpentiforme que desciende hacia abajo en oblicuo, hace una rosca completa, cuyo interior forma un circulo convexo, y a continuación asciende y acaba en una cabeza leonina con ojo amigdaloide y fauces abiertas con grueso hocico y lengua saliente (fig. 15C.1A).

El anca enlaza con el tronco del équido, de relieve más bajo, pero el relieve en su parte superior derecha aumentar en el arranque del cuello, que, como las patas delanteras, no se conserva por rotura. Sobre la línea del lomo, casi paralelo al mismo, aparece un antebrazo dirigido hacia atrás que coge por el mango, pero no la empuña, una larga espada de hoja ancha dispuesta oblicuamente sobre el cuerpo del équido (fig. 15C.2), cuya punta falta por estar rota. La espada tiene una arista en el centro de la hoja y su desgastada empuñadura tenía forma de cabeza de león con las fauces abiertas, de las que sale una lengua larga y curvada tras la que el pomo se estrecha para formar la empuñadura. Se ha representado el brazo derecho y la mano con el pulgar y los dedos hacia atrás en una disposición forzada y torcida casi 90º, lo que dificulta su interpretación, pues la escena continuaría en otro sillar superpuesto al que se uniría por una grapa situada en su cara posterior, por lo que resulta difícil de interpretar al estar incompleta.

El sillar conserva todas sus caras a excepción de la derecha a causa de su rotura. Ofrece una altura de 56 cm, 2 pies, 60 incluyendo el relieve. Su longitud actual es de 67 cm por estar fragmentado, pero debía medir en torno a 1 m, unos 3 pies. Sin embargo, su grosor es de solo 13 cm, lo que contrasta con la mayoría de los restantes sillares y relieves, y el contralecho muestra un rebaje por detrás de la parte superior del relieve, probablemente destinado a encajar con precisión el sillar superpuesto, en el que debía proseguir la escena. También tiene una pequeña grapa en el lado izquierdo para reforzar la unión con el sillar situado a ese lado (fig. 15C.1B-C) y otro en sentido perpendicular en el lado opuesto, con un entalle en ángulo recto de arriba abajo (fig. 15C.1D). Estos elementos, que no ofrece ningún otro sillar, y su escaso grosor indican una función más decorativa que estructural, pues su altura permite atribuirlo a la hilada 14 y su menor grosor pudiera explicarse por coincidir con la cámara (*vid. supra*, § 10.3). Además, las características de la cara superior indican que esta escena, probablemente de la hilada 14, continuaría en la hilada 15 superpuesta, ya que el contralecho ha sido rebajado horizontalmente y conserva la huella de dos grapas, una en sentido longitudinal y otra transversal para facilitar su encaje con el sillar superpuesto que completaría la escena, hecho único en Pozo Moro. En consecuencia, esa escena debió ocupar dos hiladas superpuestas en sentido vertical, la 14 y la 15, lo que explicaría su especial estructura, más compleja que la de los restantes sillares con relieves. Sin embargo, su emplazamiento originario resulta problemático, pues se recogió en el majano de piedra (fig. 3.1), lo que dificulta conocer su disposición originaria,

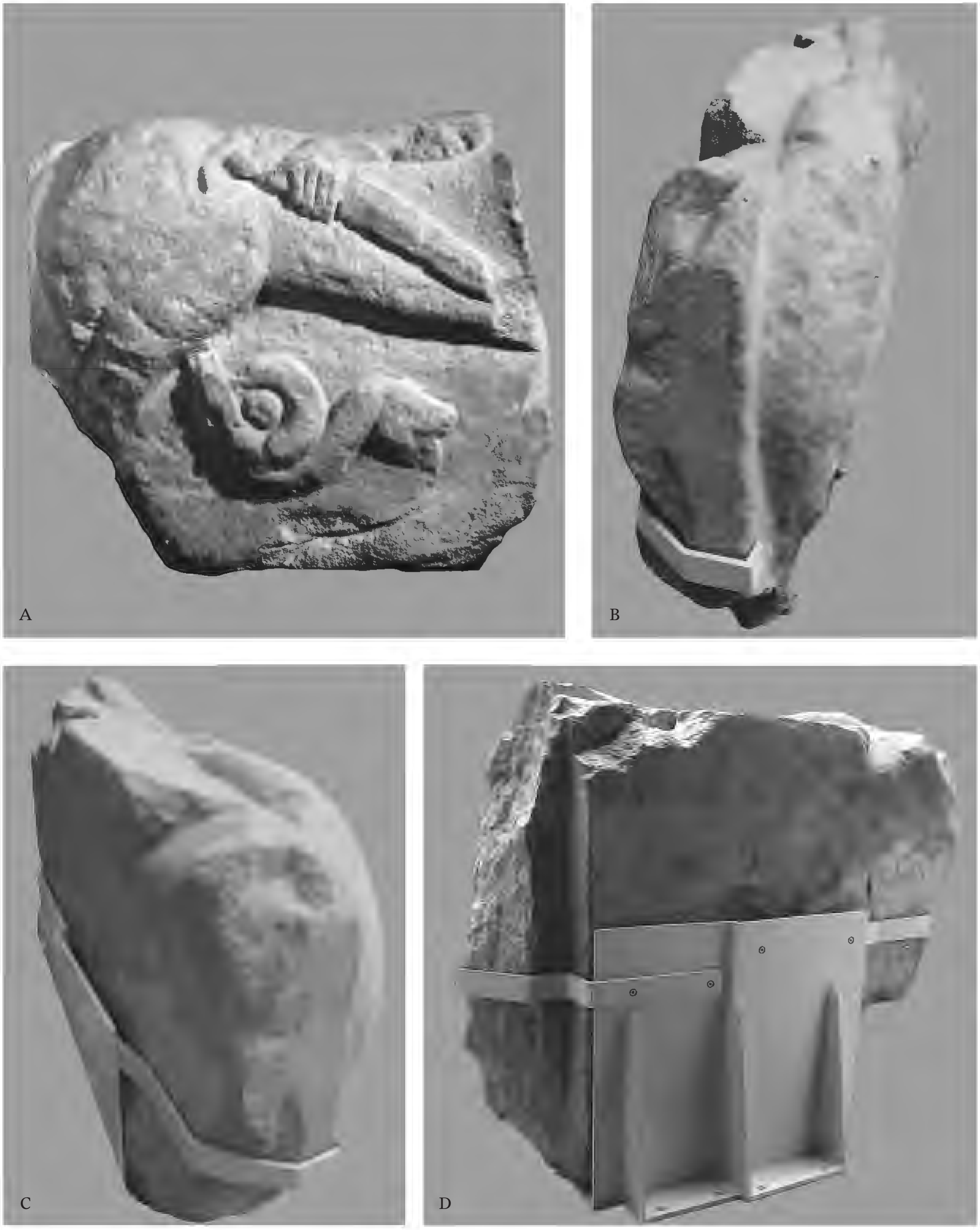


Figura 15C.1 Relieve con un équido y un brazo con espada (foto: A. Almagro). A, Vista frontal. B-D, Lados izquierdo y posterior del sillar (foto: M. Almagro-Gorbea).

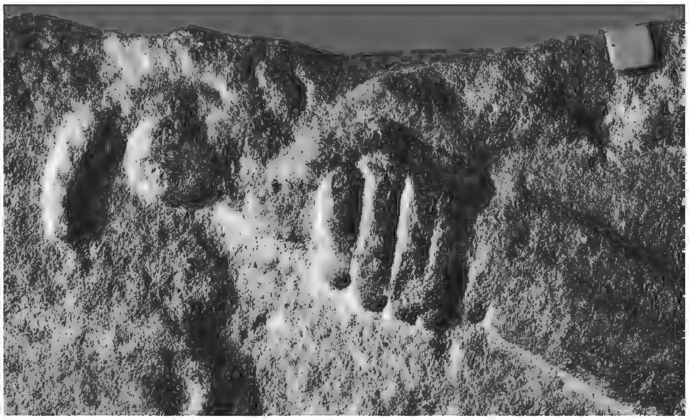


Figura 15C.2. Detalle de la empuñadura de espada con cabeza de león (foto: D-DAI-MAD-WIT-R-09-83-10).

aunque sus características, con un marcado relieve y ocupando dos hiladas, indican que constituiría un elemento esencial del mensaje narrativo del monumento, lo que permite plantear la hipótesis de que ocuparía el centro de uno de los lados del cuerpo superior.

Desde la publicación inicial esta escena ha suscitado diversas interpretaciones, aunque la mayoría de los autores consideran que representa a un jinete que sostiene una espada, a pesar de la extraña y forzada disposición de la mano. Inicialmente, la escena se consideró una lucha entre un jinete y un infante, quizás relacionada con la heroización ecuestre a juzgar por la presencia de una espada (Almagro-Gorbea 1978b, 266), interpretación seguida por otros autores (Chapa 1980, 374; *id*. 1985, 74, 171; Castelo Ruano 1994, 63; Fernández Rodríguez 1996, 305), pero José María Blázquez (1979, 174; *id*. 1993, 133) supuso que no parece representar un jinete, por lo que no tendría relación con la heroización ecuestre, sino que narraría la lucha entre un personaje y una Quimera, como la referida por Hesíodo (*Theog*. 320-324), idea seguida por García Cardiel (2014, 619 s.), pues la Quimera era un *Mischwesen* monstruoso, mezcla de diversos animales, que simbolizaba el caos del mundo ctónico, al que se enfrenta Belerofonte como héroe benéfico de origen celeste.

Posteriormente se ha planteado que podía representar una lucha entre un dios o un héroe con un monstruo de tipo equino, tal vez un centauro, pero no una Quimera (Almagro-Gorbea 1982a, 260, n. 172; *id*. 1983a, 207, n. 149; Farnié y Quesada 2005, 127), mientras otros autores mantienen que sería un jinete relacionado con la heroización ecuestre (Fernández Rodríguez 1996, 305). Farnié y Quesada (2005, 127) observaron que la postura del brazo era incompatible con un jinete y sugirieron que pudiera ser un centauro con un rabo serpentiforme, ideas recogidas con perspectiva ecléctica por Ignacio Prieto (2017, 420 s., fig. 10.72). En fechas más recientes García Cardiel (2008, 23, fig. 3) interpretó este relieve como un centauro al estar el antebrazo que coge el arma demasiado inclinado hacia delante para poder pertenecer a un jinete, que tendría que cabalgar sobre el cuello del caballo, lo que resulta inverosímil, pero posteriormente se inclinó por interpretarlo como una Quimera (García Cardiel 2014; García Cardiel y Olmos 2021, 12 s., fig. 4b), siguiendo la propuesta anterior de Blázquez, lo que le llevó a proponer que esta escena sería la lucha de un «Heracles ibérico» con una «Quimera Ibérica».

La diversidad de posturas para interpretar esta escena es evidente, pues está muy incompleta y no se conocen paralelos formales seguros que permitan reconstruirla. Para su interpretación hay que valorar, en primer lugar, que este relieve se completaría en otro sillar de la hilada superior, por lo que conformaría un panel de más de 1 m de largo y otro tanto de alto, que debió ocupar un lugar destacado en el monumento, probablemente en posición central en la hilada 14 de uno de los lados del cuerpo superior, quizás en el lado meridional (fig. 10.12D) o en el lado opuesto al de la puerta de la cámara, lo que hace suponer que transmitiría un mensaje de importancia, aunque la fragmentación de la escena dificulta su conocimiento.

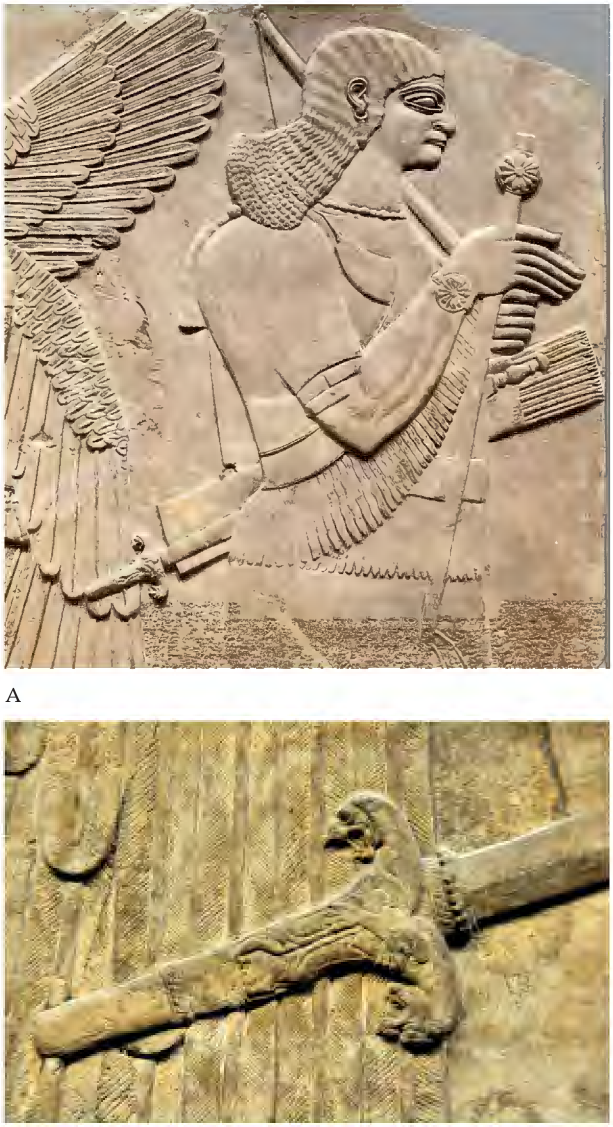


Figura 15C.3. A-B, Espada con cabezas de leones en un relieve de Asurnasirpal II (foto: British Museum).

Esta disposición en el monumento permite relacionarlo con las cuadrigas en relieve que decoran el cuerpo superior del monumento turriforme de Dugga (fig. 10.8A-B) alusivas a la heroización (Harden 1962, fig. 115; Rakob 1979, fig. 82 y lám. 27; Prados 2008, 150 s.). Otra hipótesis alternativa sería suponer que fuera un sillar de esquina, pero al ser de mayor escala que la escultura del centauro (*vid. infra*, § 15D), esta hipótesis es poco verosímil, pues no hay razones para suponer que ocupara una esquina del monumento y por su mayor escala tampoco pudo ser una de las jambas que flanquearían la puerta de la cámara.

La empuñadura de la espada muestra una cabeza leonina de evidente interés. Juan Blánquez (1999) consideró que esta empuñadura reproducía «prototipos del mundo hitita», lo que indica la importancia de estos detalles tipológicos. C. Farnié y F. Quesada (2005, 126, fig. 107) consideran que es una espada «de hoja recta de cuatro mesas y guarda corta apenas marcada», cuyo pomo «representa una cabeza de felino a la izquierda, probablemente un león, con las fauces abiertas y larga lengua», espada cuyo tamaño hace suponer que no sería un arma real, sino mítica.

En la Hispania orientalizante no se conocen espadas de este tipo, que responden a un modelo oriental cuyo prototipo remonta a época hitita, con precedentes en puñales del discutido hallazgo de Dorak, del Bronce Inicial de Anatolia Occidental (Mellaart 1959; Pearson y Connor 1968; Zangger 2018, 134-136). La figura de *Nergal* como dios-puñal esculpida en la roca en la cámara B de Yazilikaya (Badali y D'amore 1982, 8; López Pardo 2009, 44, fig. 10) tiene una empuñadura con dos leones contrapuestos (fig. 14C.9), como la empuñadura con dos leones de una espada con una inscripción paleoasiria dedicada al señor de *Ëubšal*, el *Nergal* hurrita (Otten 1974, 516; Wiggermann 1998-2001a, 223; López Pardo 2009, 45, n. 61). Este doble león es *Nergal šaumatari* («Nergal del arma»), la divinidad del templo rupestre de Yazilikaya (López Pardo 2009, 44, n. 59), donde *Nergal* se representa en forma de espada con dos cabezas de león en la empuñadura (fig. 14C.9 y 15A.3). Esta tradición simbólica y probablemente mágica indica el carácter divino de esa espada, identificada con la propia divinidad.

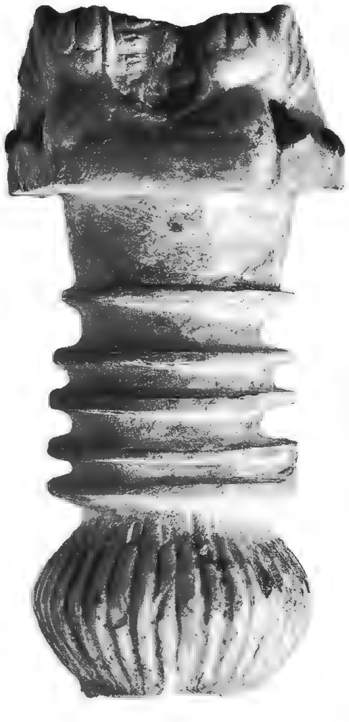


Figura 15C.4. Empuñadura de espada asiria con cabezas de leones (foto: metmuseum.orgartcollectionsearch323809).

Este tipo de empuñadura con doble cabeza de león prosiguió en las espadas de tipo 55 de Maxwell-Hyslop (1946, 61 s., lám. 6), consideradas asirias, representadas en los relieves palaciales (Botta 1849, lám. 12-17), tipo de espada que desaparece en época aqueménida. Las espadas asirias se han clasificado en cuatro tipos (Madhloom 1970, 44-49). El tipo primero es característico de los relieves de Asurnasirpal II (865-860 a. C.) y Salmanasar III (858-824 a. C.) en Nimrud (Perrot y Chipiez 1884, fig. 82, 222 y 223; Madhloom 1970, 44-45), como la espada que lleva el asistente real de Asurnasirpal II en un relieve del Palacio Noroeste (fig. 15C.3A-B). Una empuñadura de este tipo fragmentada conserva el Metropolitan Museum de Nueva York[66] (fig. 15C.4). También empuñaduras con cabezas de león, generalmente dos, tienen algunas espadas de bronce del Luristán del siglo VII a. C. (Muscarella 1988, 185) y las de tumbas escitas del siglo VII a. C. de Aržan, en la república de Tuva, en el centro de Asia (Čugunov *et al*. 2010, lám. 9 y 76,1b).

Estos paralelos indican que la espada representada de Pozo Moro a fines del siglo VI a. C. era un arma de elite orientalizante que resaltaba el carácter heroico de la escena. Una espada corta con empuñadura de marfil con doble cabeza de león de halló en la tumba 182 de la necrópolis de Crocifisso, en Matelica, provincia de Las Marcas, en un túmulo circular de 32 m de diámetro, que contenía la inhumación de un hombre de 25 a 35 años enterrado *c*. 625-600 a. C. con un rico ajuar con otra espada de hierro más larga también con mango de marfil, una rica vajilla de banquete y dos carros (Sabattini 2008, 206, nº 246). El Museo Arqueológico Nacional, Inv. Nº 9404 y 9405, conserva dos espadas cortas de bronce similares con doble cabeza de dragón en la empuñadura, en un caso con la lengua fuera como la espada de Pozo Moro (fig. 15C.5) (Graells y Bardelli 2019, fig. 2). Estas espadas picenas confirman el carácter heroico de esta escena de Pozo Moro, sin que se pueda precisar si el équido es un caballo, un centauro o una figura equina mítica similar, como tampoco se puede precisar qué relación tiene con la figura serpentiforme con cabeza leonina que aparece bajo el cuerpo del équido.

La extraña disposición de la mano, girada casi 90º respecto al brazo, representa el momento inmediatamente anterior a clavar el arma, con gran probabilidad en una lucha mítica, aunque no se puede precisar quién es el enemigo, quizás un monstruo de cuerpo equino. Sin embargo, la empuñadura de la espada y el serpentiforme con cabeza leonina evidencian que se representa un mito oriental, como los restantes de Pozo Moro, no un mito griego ni helenizado, como suponen algunos autores. En consecuencia, esta escena de lucha mítica en que interviene un ser ecuestre se puede relacionar con otras conocidas en el Mediterráneo Occidental, en especial del mundo mítico itálico, donde monstruos y seres fantásticos aparecen en cerámicas, bronces y marfiles (Biella *et al*., eds., 2013), que proporcionan el contexto más próximo y

---

[66] Metropolitan Museum of Art, Rogers Fund, 1954, n.º 54.117.20.

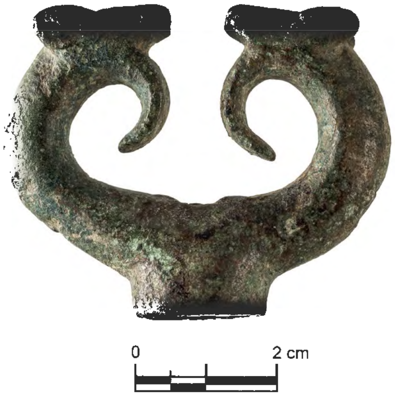


Figura 15C.5. Pomo de espada picena del Museo Arqueológico Nacional, Inv. Nº 9404 (Graells y Bardelli 2019, fig. 2).

adecuado para interpretar esta escena de Pozo Moro. Si el équido fuera un centauro, aunque no hay evidencias que lo aseguren, se podría relacionar con centauros itálicos armados con espadas (Weber-Lehmann 1997; Di Fazio 2013), característicos de la iconografía orientalizante del siglo VII a. C. Hay ejemplos faliscos, como un vaso de la tumba 12 de Monte Soriano en Narce (Gran Aymerich 1999, 398-399), además de otro fragmento con una escena similar (Pottier 1976, fig. 94). También aparecen escenas comparables en Etruria, como el *kyathos* de *bucchero* de la tumba Calabresi de Cerveteri (Sciacca y Di Balssi 2003, n. 26), el *pyxis* de marfil de la tumba Regolini-Galassi (Albizzati 1925, fig. 4 y 5) y la placa ebúrnea del túmulo de Montefortini en Comeana (Bettini y Nicosia 2000, 249, n.º 294) y otra escena con un centauro que ataca con su daga a un ave mítica monstruosa decora la primera banda de la sítula Benvenuti de Este (Cassola Guida 1997).

Estas representaciones de un ser mítico ecuestre asociado a una espada, bien porque la empuña o porque se ha representado una escena de lucha o de caza, tendrían una clara lectura para las elites ecuestres, tanto itálicas (Camporeale 1984, *passim*; *id*. 1991, 66 s.) como hispánicas (Almagro-Gorbea 2005b), élites que incluso se considerarían descendientes de estos seres híbridos. Un ejemplo es la interesante figura mítica de *Mares*, cuya curiosa historia recogió Claudio Eliano (*Var. Hist*. 9,16) en el siglo III d. C. *Mares*, considerado el antepasado mítico de los ausonios (Lepore 1989), era un ser mítico semihumano, pues su parte posterior era equina, como un centauro. Se creía que había muerto y resucitado tres veces y que había vivido ciento veintitrés años, y se le relacionaba con la diosa *Marica*, divinidad titular del santuario de la desembocadura del Garigliano (Hermansen 1984; Pagliara 2003, 17-18; Di Fazio 2013, 322). *Mares* puede considerarse un *Mischwesen* característico del mundo orientalizante itálico, como Caco (Adam 1985; Arce 1986; D'Agostino 1995, 11; Di Fazio 2013, 323) o como Gerión en Hispania (Brize 1988), por lo que esta escena de Pozo Moro pudo representar a un ser mítico de este tipo, como los monstruos semiéquidos que han perdurado en el imaginario popular prácticamente hasta nuestros días, como el Escornáu de Extremadura (Domínguez Moreno 1986). Además, la espada y el carácter ecuestre de la escena aludirían al dinasta de Pozo Moro, sin duda un *eques* (*vid*. *infra*, § 19.5), lo que refuerza la importancia de esta escena. En consecuencia, estas escenas en cerámicas, bronces y marfiles itálicos orientalizantes ofrecen el marco interpretativo más seguro para esta enigmática escena de Pozo Moro, que debió constituir el panel central del cuerpo superior monumento, con la representación de una lucha mítica entre un équido y, probablemente, un héroe con su espada, todo con marcado estilo y significado orientalizantes. Estas características del relieve PM X-1 plantean que este panel, que parece haber sido el más amplio e importante del monumento, fuera una representación de carácter mítico relacionada –o en todo caso alusiva– a alguna gesta del dinasta enterrado en el monumento.

15D. Escultura de centauro

Entre los fragmentos de esculturas del monumento de Pozo Moro recuperados en el majano destaca una figura de centauro, que parece ser un sillar de esquina (PM-SN6). El fragmento representa a un centauro con piernas humanas (fig. 15D.1A-D), aunque se ha perdido su cabeza y parte superior por haberse roto (Almagro-Gorbea 1983a, 207, lám. 28,b-c). La parte conservada mide 54 cm de altura, 46 cm de longitud y su grosor es de solo 17 cm.

Esta figura de centauro está esculpida parte en bulto redondo y parte en un alto relieve que destaca sobre la cara lisa del ortostato (fig. 15D.1A). La parte humana de su cuerpo se conserva desde la cintura a la rodilla, con el muslo, el glúteo y la pantorrilla gruesos y de formas redondeadas y, en la parte delantera, muy estrecha, se aprecian dos curvas sobre las piernas que indican que vestía un *chitón* corto de bordes curvados (fig. 15D.1B), como el del *Smiting God* del friso meridional (fig. 14D.2A). El lado izquierdo del centauro prolonga su cuerpo alargado con forma equina, cuyo extremo no se conserva por rotura. En su lado derecho conserva parte del muslo y de la pantorrilla, más convexa que en el lado izquierdo, pero no se ha esculpido la prolongación hacia atrás del cuerpo equino, ya que una línea vertical indica que estaría adosado a un sillar paralelepípedo, por lo que esta figura de centauro, probablemente, debía tener la función de sillar de esquina, razón por la que tenía la cara de ese lado lisa para acoplarse al sillar contiguo.

La estructura peculiar de este elemento escultórico plantea dudas sobre su disposición originaria al no conocerse su ubicación exacta en el monumento, aunque es de suponer que estaría situado en el cuerpo superior del monumento, pues no encaja con los elementos del cuerpo inferior. Como el cuerpo superior se sostenía sobre cuatro leones de esquina (*vid. supra*, § 10.3), la hipótesis más probable es que esta figura de centauro formara la jamba del lado izquierdo de la puerta de la cámara que tendría el monumento, posiblemente en la hilada 14 (*vid. supra*, § 10.3), lo que hace suponer que otra figura simétrica similar haría de jamba derecha.

En la arquitectura fenicia no se conocen paralelos de esta estructura arquitectónica (fig. 10.12A), pero los animales de esquina es una tradición característica de la arquitectura siro-hitita que se expandió por el Mediterráneo (Almagro-Gorbea 2023b, § 35 s.; *vid. supra*, § 12.3) y prosiguió en los monumentos turrifomes púnicos (Rakob 1979, 146 s., fig. 70 y 104; 156, fig. 82, 104 y lám. 27) y en monumentos funerarios (Almagro-Gorbea 1983a, 230 s.) y en puertas de ciudades ibéricas, como la Puerta del León de Cástulo, Linares, Jaén (Barba 2014; Barba *et al*. 2015).

El centauro de Pozo Moro debe incluirse entre los *Mischwesen* o seres míticos semihumanos que caracterizan la decoración del monumento. El centauro es una creación de la mitología mesopotámica que se populariza a partir del Periodo Casita y Asirio Medio, en los siglo XIV-XIII a. C. Este *Mischwesen* equino, del que procede el centauro griego, debe considerarse un *laḫmu* o ser sobrenatural apotropaico, cuya función protectora confirman los kudurrus (Calmeyer 1980, 569-570; Seidl 1989, 176 s.; Black y Green 1992, 51, fig. 43 y 53; etc.). Los *laḫmu,* que en ocasiones eran una pareja, *laḫmu* y *laḫama*, son considerados en los textos como una fuerza de *Tiamat,* la diosa del océano primordial. Eran seres que luchan contra el mal (Wiggermann 1981-1982, 100; *id*. 1992, 164 s.; Black y Green 1992, 114 s.) y combaten contra animales salvajes, generalmente armados de arco, en sellos del Periodo Asirio Medio (Moortgat 1944, fig. 44b; Matthews 1990, n.º 393 y 403; Padget *et al*. eds., 2003, n.º 11-12; Bonatz 2015, fig. 3 a 9), por lo que este ser mítico ha dado lugar a la constelación de Centauro o de Sagitario (Roscher 1890-1894b, 1057-1058; Ward 1910, 406; Boll y Gundel *1965,* 1012-1014; Gundel 1965; Black y Green 1992, 190; Gury

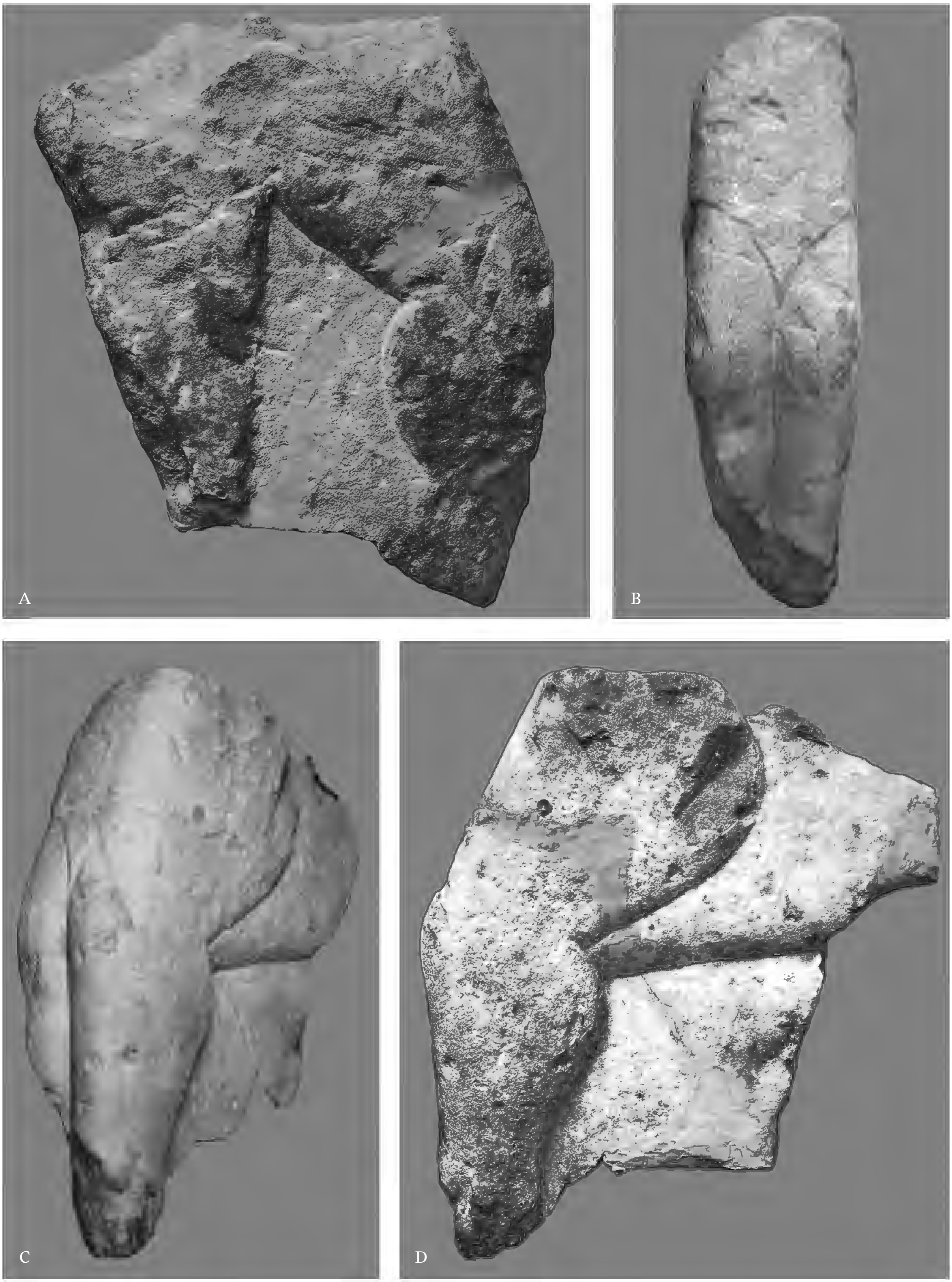


Figura 15D.1. A-D, Escultura de centauro (fotos: A y D, D-DAI-MAD-WIT-R-10-83-01 y 07; B y C, Almagro-Gorbea).

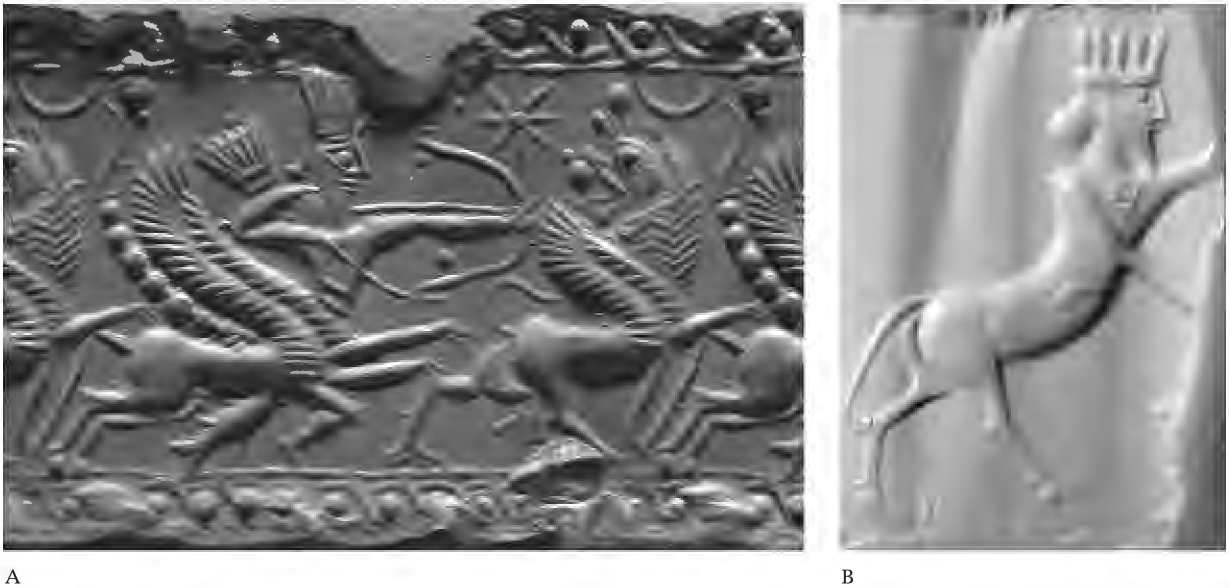


Figura 15D.2. Cilindros-sello con centauros humanizados: A, Asiria, VII a. C. (foto: Morgan Library nº 749). B, Persia aqueménida (foto: Michael C. Carlos Museum).

1997, 495) y se ha observado en Tell el-Fekheriye que el centauro debió mitificar a los jinetes nómadas de las estepas desérticas que eran los enemigos del noroeste de Asiria enfrentados a las zonas habitadas por los hombres (Bonatz 2015, 159 s.), mitificados en el imaginario como un caballo con cuerpo humano de guerrero barbudo con casco, arco y espada.

A partir del periodo neoasirio algunos cilindro-sellos representan centauros con piernas delanteras de tipo humano, como uno de la antigua Colección Surena de Irán Occidental, de *c.* 1000-800 a. C. (Christie's 2001, n.º 528) y otro similar de la Morgan Library n.º 749 (Ward 1910, 210, fig. 632 y 623; Maturo 2014, 15 s., fig. 7), datado en época neobabilónica (fig. 15D.2A), iconografía que prosigue hasta época aqueménida, como muestra un cilindro-sello del Michael C. Carlos Museum de Atlanta (fig. 15D.2B). Estas piezas muestran una creciente humanización de este ser mítico, que constituye el origen, mal conocido, de los centauros arcaicos griegos y etruscos con piernas humanas, tradición en la que se incluye este centauro de Pozo Moro.

El centauro en la mitología griega se atribuye al imaginario indoeuropeo (Dumézil 1929; Masciadri 2013, 10), pero sus modelos formales proceden de Oriente, probablemente introducidos en la Edad Oscura, aunque se han señalado precedentes micénicos en Ugarit (Mylonas Shear 2002). Su adaptación se gesta en el Periodo Geométrico, a mediados del siglo VIII a. C., y prosigue en época arcaica, pero a mediados del siglo V a. C. decrece su popularidad, salvo el conocido episodio de la lucha entre centauros y lapitas. La idea del centauro como ser mitad hombre-mitad caballo tiene sus modelos iconográficos en Oriente, pero no se conocen bien el proceso de transmisión a Grecia a pesar de numerosos estudios dedicados a este ser mítico (Roscher 1890-1894a; Baur 1912; Bethe 1921; Fittschen 1969, 89-93; Schiffler 1976; Boardman 1990; Leventopoulou *et al*. 1997, 671-721; Weber-Lehmann 1997; Padgett 2003; Posthumus 2011; etc.).

No se sabe bien de donde se tomó la idea del centauro ni cómo se difundió por el Mediterráneo. Es posible que Chipre facilitara la llegada de esta figura mítica a Grecia, pues en esta isla existía una tradición de centauros con cuernos que, según *Nonnos* (*Dion*. 14.193-202, 32.65 s.), descendían de Zeus, cuando, al ser rechazado por Afrodita, derramó su semen por tierra y Gea engendró estos centauros chipriotas con cuernos. También tenían cuernos los *Pheres Lamioi,* doce *daimones* nativos del río Lamos de Cilicia, a los que Zeus encargó proteger al pequeño Dioniso contra las maquinaciones de Hera, que enfurecida, los transformó en centauros con cuernos de buey (Roscher 1890-1894a, 1034 s.; Brillante 1998, 48 s.). Estos centauros de Chipre eran *daimones* o *numenes* benéficos, asociados a Afrodita-*Astart*, una divinidad similar a la Diosa de Pozo Moro, cuyos cuernos los relacionan con los *Kerastai* chipriotas, a los que la diosa transformó en toros por matar a los visitantes extranjeros (Tassignon 2013, 11). Esta relación con Afrodita-*Astart*, la asociación a cuernos y la relación de los *Pheres Lamioi* con Cilicia trasluce el origen oriental de estos *Mischwesen* de la mitología greco-chipriota, probablemente a través de Cilicia, aunque no se conocen imágenes de los mismos y las figuras y terracotas de centauros aparecidos en Chipre a partir del Bronce Final son poco precisas (Karageorghis 1996, 1-9; Karageorghis *et al*. 2016, 69 y 260, n.º 115).

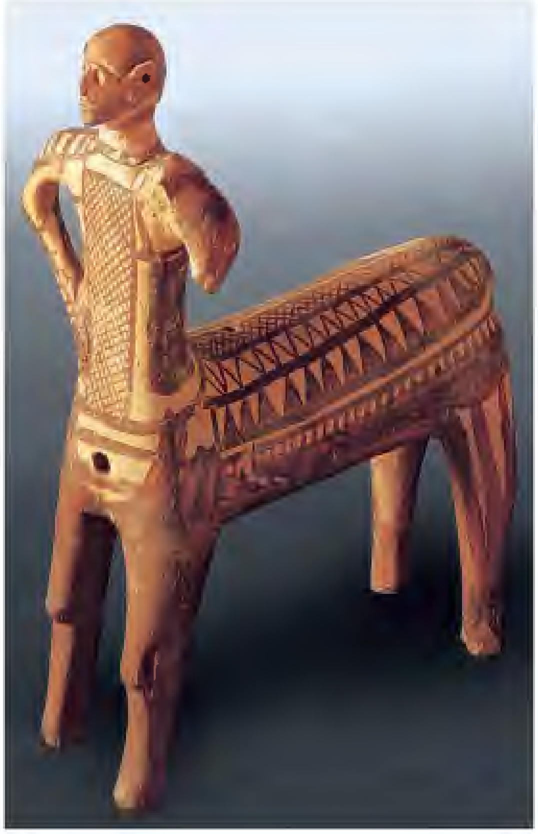


Figura 15D.3. Centauro griego con piernas humanas de la necrópolis de Toumba, Leucade (foto: brevesantiques.fr).

A inicios del siglo XX, Baur (1912), al analizar las representaciones de los centauros griegos, diferenció tres tipos según la asociación de la parte humana y la animal. La clase A comprendía los centauros con cuatro patas equinas (*id*., 1-77). La clase B tenía las dos patas delanteras en forma de piernas humanas (*id*., 78-129), como la terracota protogeométrica de la necrópolis eubea de Toumba en Leucade de *c*. 1000 a. C. (fig. 15D.3), que se considera el primer centauro conocido en Grecia, aparentemente ya con piernas humanas (Desborough *et al*. 1970; Popham y Sackett 1979, 215, 344 s.; Leventopoulou *et al*. 1997, n.º 20), o la figurita de bronce de mediados del siglo VIII a. C. del Metropolitan Museum of Art de Nueva York con un centauro ante un hombre, interpretada como el centauro *Pholos* saludando a *Herakles* (Baur 1912, 79 s., fig. 15; Leventopoulou *et al*. 1997, 706-710). Los centauros de la clase C, con piernas humanas con pezuñas en vez de pies, son característicos del mundo jonio, pues aparecen en cerámicas de Clazomene, en entalles jonios, hidras ceretanas y vasos jonio-etruscos (Baur 1912, 130 s.), aunque también se documentan en terracotas chipriotas (*id*. 135).

Esta división formal se relaciona con otra cultural más significativa, pues los centauros en Grecia eran considerados seres violentos y dañinos, generalmente representados con patas equinas. Sin embargo, también había centauros inteligentes y bienhechores, como el hospitalario *Pholos* o el sabio *Chiron*, creador del arte de curar, cuya humanidad se expresaba al tener piernas humanas y llevar un *perizoma* o un *chitón* (fig. 15D.4A-B), prendas que, entre los centauros griegos, solo suelen vestir *Chiron* (von Sybel 1884-1890; Escher 1899; Gisler-Huwiler 1986) y *Pholos* (Schauenburg 1971; Schiffler 1976, 60) para evidenciar su proximidad a los hombres. Frente a

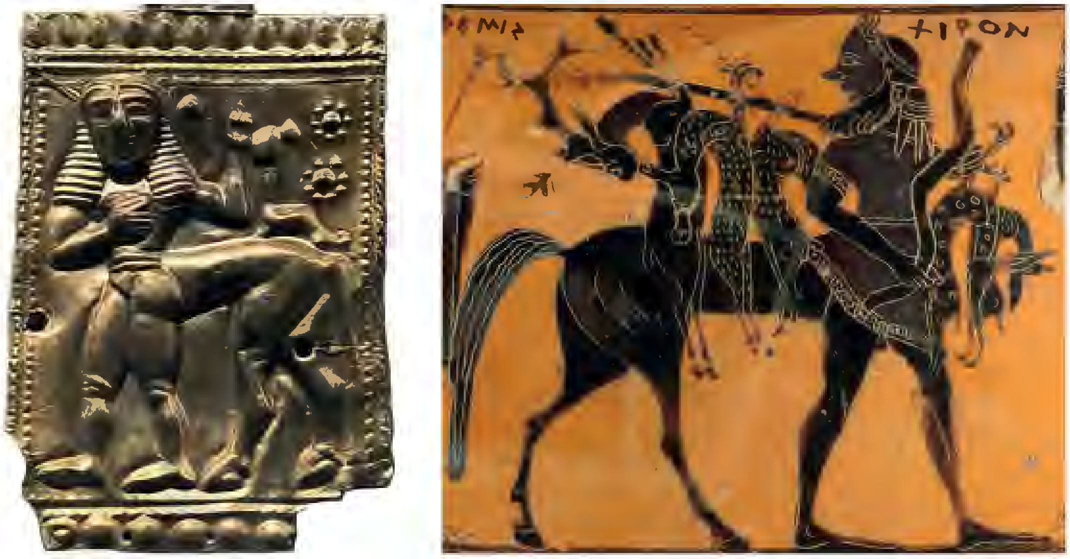


Figura 15D.4. Centauros griegos vestidos: A, Placa de oro de Camiros, Rodas (foto: British Museum). B, El centauro *Chiron* en un dinos de *Sophilos* (foto: www.theoi.com).

estos centauros con piernas humanas y vestido que denotan proximidad al ser humano, la mayoría de los centauros tienen el cuerpo desnudo para manifestar su naturaleza salvaje y opuesta a la cultura humana. El centauro de Pozo Moro tiene piernas humanas y vestía un *chitón*, por lo que es un centauro de carácter benéfico, probablemente con carácter protector.

La misma diferenciación formal y cultural muestran los centauros etrusco-itálicos (Weber-Lehmann 1997, 721-727; Biella *et al.*, eds., 2013). El centauro aparece en Italia a inicios del siglo VII a. C. junto a otros elementos orientalizantes, pues sus características formales y funcionales indican prototipos orientales más que griegos. Es frecuente que los centauros itálicos tengan sus piernas delanteras antropomorfas (Smoquina 2013, fig. 1 a 8), del tipo B de Baur (1912, 79 s.), como el centauro del *skyphos* 13132 de la tumba Barberini de Palestrina (Johansen 1971, 92 y 120, lám. 48a; Camporeale 1984, 48, lám. 14a; Weber-Lehman 1997, n.º 33), que, además, viste un *chitón* (fig. 15D.5A), como otro centauro de un ánfora etrusca (*id.*, fig. 3 y 7; Di Fazio 2013, fig. 7). El centauro se relacionaba especialmente con la caza y la naturaleza salvaje, pero era de carácter propiciatorio para el hombre (Gran Aymerich 1999, 401-402), como lo indica el estar vestidos con un *chitón* o un *perizoma* que no responde a razones púdicas (Canocchi 1984, 191; Smoquina 2013, 289-290), sino al deseo de explicitar el carácter humano y benéfico de este ser mítico (Maturo 2014, 30), hecho que los diferencia de los centauros griegos. Además, en el mundo itálico se conocen representaciones de centauros con espada (Gran-Aymerich 1999, 397 s.; Sciacca y Di Blasi 2003, 109; Di Fazio 2013), que llegan hasta las sítulas vénetas del área alpina (Frey 1969, 101; Schiffler 1976, E-S 53; *Principi etruschi 2000*, 372-374, n.º 569), como la sítula Benvenuti, de *c.* 600 a. C. (fig. 15D.5B). La espada era un arma característica de la elite gentilicia (Maturo 2014, 26 s.), por lo que los centauros con espada, como el de un *pyxis* de Cerveteri (Albizzati 1925, fig. 5; Camporeale 1984, 75; Di Fazio 2013, 317; Maturo 2014, fig. 11), relacionan a los centauros con las elites ecuestres, iconografía extraña al mundo griego, frente a la tradición oriental de representar centauros armados con espada desde época casita (Ward 1910, n.º 633).

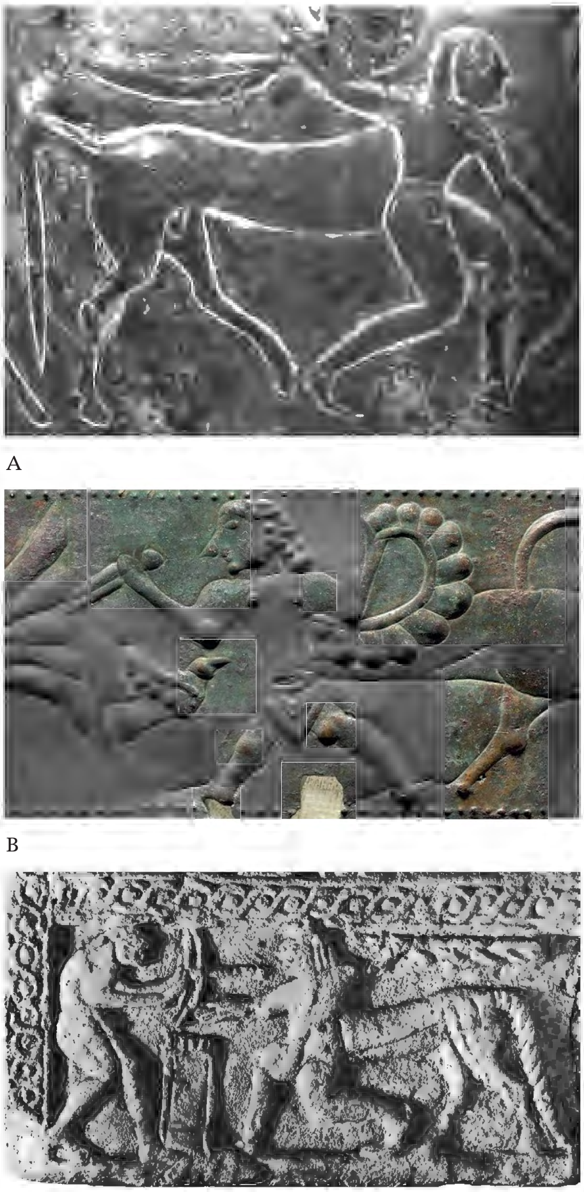


Figura 15D.5. Centauros itálicos vestidos: A, *Skyphos* 13132 de la tumba Barberini (Biella *et al.*, eds., 2013, 313). B, Sítula Benvenuti (foto: art.com). C, *Lastrone a scala* de Tarquinia (foto: Soprintendenza per i Beni Archeologici della Toscana).

El centauro etrusco-itálico añade a su carácter humano y a su asociación a la elite una función funeraria (Bayet 1923, 32), como evidencia su representación en vasos destinados al ritual funerario y en esculturas como el centauro de Vulci (Hus 1961, 44 s., lám. XXIII), obra señera de la escultura arcaica etrusca datada hacia el 590 a. C., dispuesta como guardián monumental de una tumba de la necrópolis de Poggio Maremma de Vulci (Torelli 1985, 57). Su estilo no es lejano del centauro de Royos (Olmos 1983; *vid. infra*) y su función, proporciones y estructura son comparables a las que debió tener el centauro de Pozo Moro, aunque sea una escultura exenta. Esta escultura de centauro hallada en una tumba de cámara se puede relacionar con los centauros representados en los «lastrone a escala» (Bruni 1986; *id.* 1991; Zinni 2019), característicos de las tumbas de cámara de Tarquinia de fines del siglo VII y de la primera mitad del VI a. C., aunque se desconozca la disposición originaria de estos elementos (Linington 1980). Estas piezas ofrecen bajorrelieves de estilo orientalizante con escenas mitológicas y animales monstruosos de simbología funeraria que revelan las creencias etruscas sobre la muerte. Uno de estos relieves muestra a un centauro vestido (fig. 15D.5C), al que *Herakles* dispara con un arco (Bruni 1991, 51 s., fig. 17). La escena, de evidente sentido funerario por su tema y su contexto, relaciona a los centauros de contexto funerario con la tradición anticuaria seguida por Virgilio al narrar el viaje de Eneas a los Infiernos, donde describe cómo los centauros acampan a las puertas del Hades (*Aen.* VI, 286: *Centauri in foribus stabulant*), referencia que confirma que eran seres liminares, guardianes de las puertas del Otro Mundo (Roscher 1890-1894a, 1054-1055; Jannot 1982, 88; Maturo 2014, 33). Esta tradición anticuaria, reiterada por otros autores (Statio, *Silv.* 5,3,277 s.; Sen. *Herc. Fur.* 782 s.), se adecúa perfectamente a la función que tendrían los centauros del monumento de Pozo Moro como guardianes situados a la entrada de la cámara.

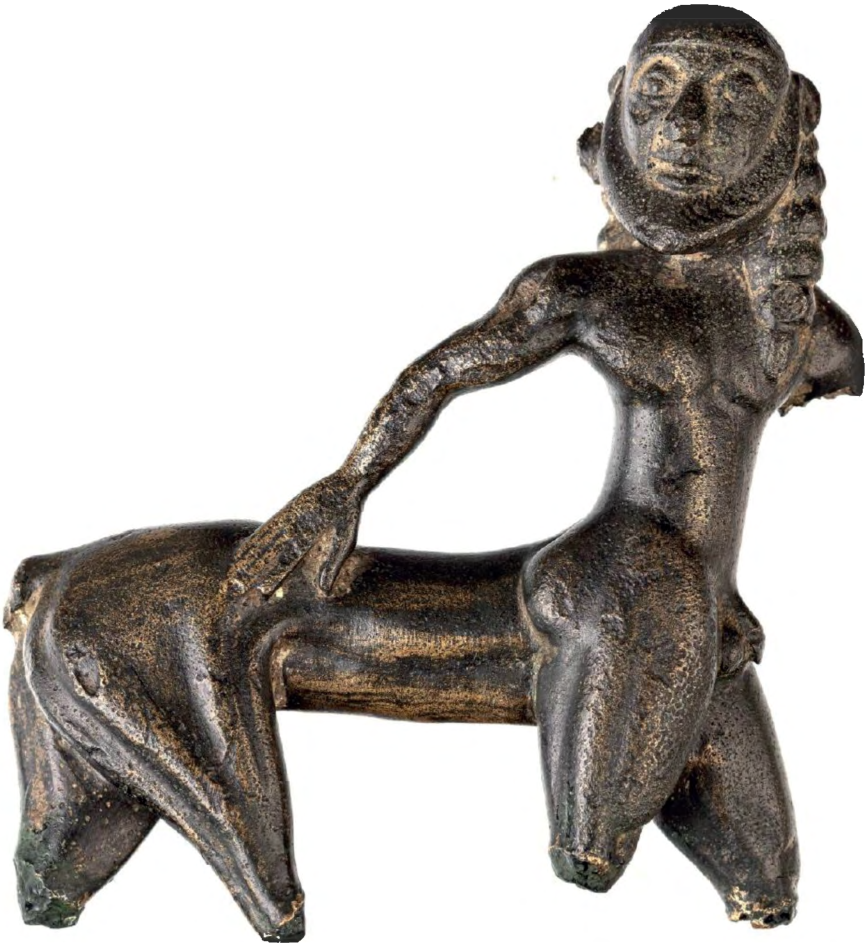


Figura 15D.6. Centauro griego arcaico de Royos, Murcia (foto: CER.es).

La escultura de centauro de Pozo Moro cobra todo su significado en el contexto analizado. Era un sillar de esquina, probablemente de la jamba izquierda de entrada a la cámara, que representaba a un centauro en pie vestido con un *chitón*, aunque se desconocen otros detalles de la figura, como la cabeza y los brazos, por haberse perdido. Llama la atención la muy probable disposición de esta figura de centauro como jamba a la entrada a la cámara, pues en el imaginario de los constructores del monumento era un ser funerario apotropaico con connotaciones mágicas, dado su carácter liminar y protector, por lo que, junto a su posible pareja en la jamba opuesta, estarían dispuestos como guardianes a la entrada a la cámara funeraria, considerada mágicamente el paso a la *Domus Aeterna* situada en el Otro Mundo, en la que reposarían los restos del dinasta enterrado.

El contexto mítico de Pozo Moro y la ubicación de este centauro indican que debe considerarse un *Mischwesen* equino*,* como el centauro griego, pero con las funciones y el significado protector de un *laḫmu* mesopotámico, como los representados en kudurrus. Además, el centauro de Pozo Moro tiene piernas humanas y vestía un *chitón*, lo que ratifica que era un centauro humanizado, benéfico y bienhechor. Por otra parte, esta figura, junto a su carácter de *laḫmu* protector, probablemente se asociaría a mitos relacionados con Afrodita-*Astart*, la Diosa de Pozo Moro, vinculada a Chipre en estos *Mischwesen*.

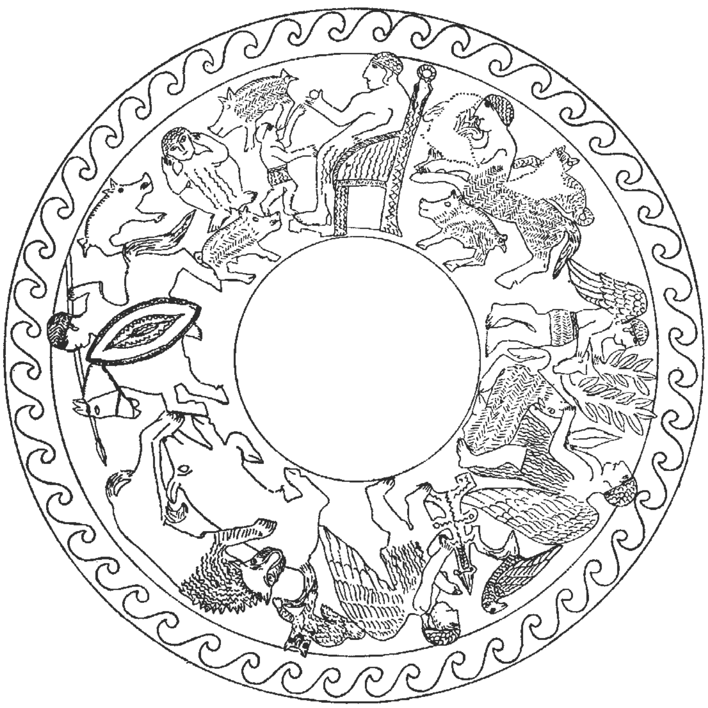


Figura 15D.7. Pátera de Tivisa, Tarragona (Serra Rafols 1941).

La escasa información que existe sobre el centauro en la antigua Hispania confirma su carácter funerario, que ya había sido señalado (Olmos 1983, 381), aunque se interpretó al centauro de Pozo Moro como un ser demoníaco intermediario de los dioses infernales y los hombres (*id*. 1983a, 382). Otros autores, como Prieto (2017, 425 s., fig. 10.76), consideran difícil determinar el significado de este centauro y suponen que pudiera ser un animal terrorífico de carácter apotropaico o un intermediario psicopompo (Olmos 1986, 12). El centauro de Pozo Moro puede relacionarse con el centauro de Royos, Murcia (fig. 15D.6), un centauro desnudo con piernas humanas que llevaba una rama sobre el hombro (Mélida 1897, 513, lám. 17-18; García Bellido 1936, 28 s., lám. VI-VIII; *id*. 1948, n.º 7, lám. XXIV). Carece de contexto arqueológico, pero es un bronce de calidad datado *c*. 575-560 a.C. que debe proceder de un ajuar funerario, como otros hallazgos hispanos semejantes. Su estilo y lugar de producción se discuten, pues se ha considerado obra jonia (Baur 1912, 99, n.º 239, fig. 24) o ática (García Bellido 1936, 28 s.), pero su torso y el fuerte modelado de las piernas indican que debe considerarse una obra doria, bien del Peloponeso (Shefton 1982, 362, n. 67) o de algún taller de la Magna Grecia. Otro fragmento de centauro aparece en una placa de marfil de mediados del siglo VI a.C. hallada en El Turuñuelo de Mérida, Badajoz, que se considera una obra jonia con una iconografía semejante al centauro de Royos (Jiménez Ávila 2008, 126, fig. 14).

Ya en época helenística aparecen centauros en las páteras del tesoro de Tivisa, en Tarragona (fig. 15D.7), y de Perotitos, en Santiesteban del Puerto, Jaén, destinadas al rito de libación en cultos funerarios regios (Almagro-Gorbea y Lorrio 2011, 46). Estas representaciones del siglo III a.C. responden a otros gustos estilísticos, pues la patera de Tivisa narra una escena ctónica con un centauro asociado a un jabalí y a un lince situados tras la divinidad entronizada que preside el friso de figuras que rodea el umbo de forma lobuna de esta patera, de evidente función funeraria (Blázquez 1977), sin duda dedicada al culto al antepasado (Almagro-Gorbea y Lorrio 2011, 54 s.). La patera de Perotitos ofrece, igualmente, un umbo central con una cabeza de lobo que parece devorar una cabeza humana alrededor de la cual corre un friso con nueve centauros y centauresas que danzan en círculo hacia la derecha llevando ofrendas y tocando instrumentos musicales (Olmos 1983, 383 s.; Olmos y Griñó 1982). Ambas piezas, asociadas a rituales de elites regias, evidencian la perduración de la tradición del carácter benévolo del centauro y su función funeraria mágica. El centauro de Pozo Moro se inserta en esta larga tradición de origen orientalizante, que enraizó en el imaginario ibérico y perduró prácticamente hasta la romanización.

15E. Escultura de cáprido

15E1. Escultura de cáprido

Entre las piedras del majano situado sobre el yacimiento que recuperó Carlos Daudén había un fragmento de escultura de un cáprido o gacela (PM-X6), que pegaba con otro fragmento de su cuerpo (PM-2D1), que apareció en la cuadrícula 2D, a 7,20 m en dirección noreste de la base del monumento (Almagro-Gorbea 1983a, fig. 8, n.º 2D1)[67], lo que permitiría suponer que esta escultura debió estar situada en la parte superior del monumento probablemente cerca de su coronación en su lado septentrional, quizás en la esquina noreste. Aunque es difícil de precisar su encaje en el monumento, sus características estilísticas y petrológicas confirman su pertenencia al mismo (Almagro-Gorbea 1983a, 207, lám. 29a-c; Chapa 1985, 73; Prieto 2017, 422 s., fig. 10,74).

El animal, una cabra o gacela, está labrado en bulto redondo y se representa tumbado con las patas dobladas hacia adentro, aunque falta su parte posterior e inferior al haberse roto (fig. 15E.1A-D). El fragmento conservado mide 38 cm de altura y 10 cm de anchura. El animal tiene ojos ovalados y quizás los párpados indicados con una suave incisión. Le falta el morro por rotura, pero conserva pegadas a la cabeza las orejas triangulares horizontales alargadas con el lóbulo interno cóncavo. En su parte superior tiene dos gruesos y largos cuernos que, por razones de técnica escultórica, siguen la línea curva de los bordes del dorso, por lo que parece más una gacela que una cabra. Su parte superior y la inferior no se conservan por rotura, pero bajo la parte delantera se percibe que esas patas estarían dobladas al estar el animal tumbado.

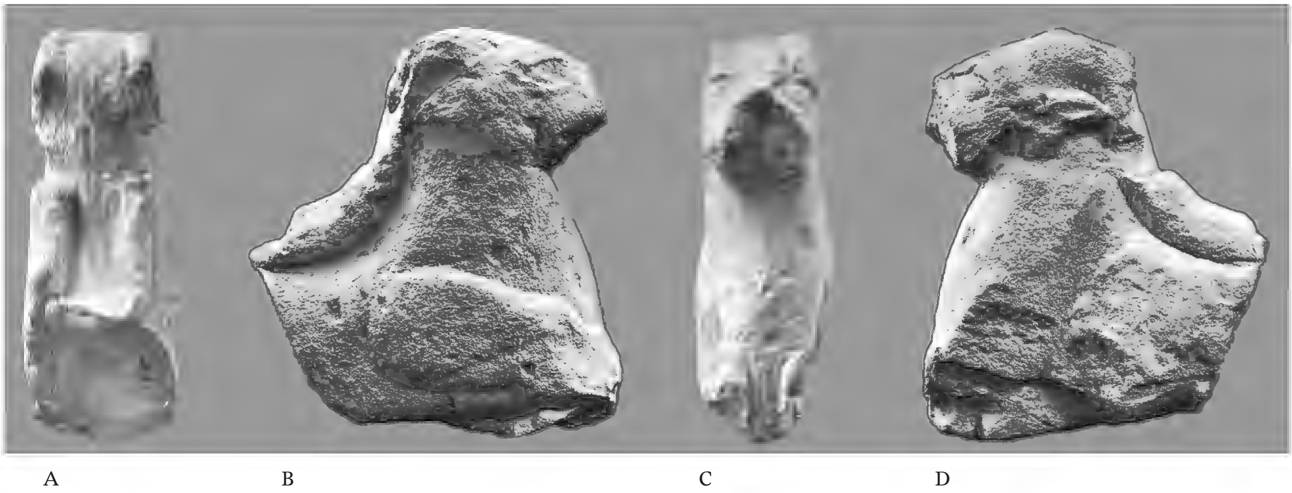


Figura 15E.1. A-D, Cáprido tumbado de Pozo Moro (fotos: D-DAI-MAD-WIT-R-12_83_08, 02, 12 y 17).

---

[67] Este fragmento de cabra PM-2D1 no tiene relación con el fragmento PM61, que pertenece a la escena del «Dendróforo», lo que rectifica lo indicado por Prieto (2017, 423, n. 595 y 596).

15E2. Pata de herbívoro

Entre los restos recogidos en el majano también apareció un fragmento de escultura de la pata delantera de un herbívoro, probablemente tumbado, pues está doblada con el antebrazo bajo el brazo (Chapa 1980, 362, fig. 4.58.4; *id*. 1985, 73; Prieto 2017, 424). Mide 18 cm de longitud, 13 cm de altura y 8 cm de grueso.

Su fragmentación y descontextualización dificultan su valoración, pero probablemente se relaciona con la figura de cáprido 15E1, pues debió pertenecer a otra figura similar de cabra o gacela exenta, ya que corresponde a la pata de un herbívoro tumbado y, aunque apenas permite un análisis funcional ni estilístico, su tamaño hace suponer que probablemente perteneció a otro animal exento con la misma función y significado que la escultura de cabra anteriormente analizada.

El primer problema que plantea la escultura de cáprido es conocer dónde estaba ubicada en el monumento, pues es difícil determinar su funcionalidad arquitectónica al estar incompleta y no conservar ningún elemento de sustentación o de enganche que permita asociarla a otro sillar. Aunque su ubicación es problemática, el hallazgo de uno de los fragmentos en la cuadrícula D2 apunta a que formaría parte de la coronación del monumento en su lado septentrional, pues quedaba próxima a los sillares de gola y de baquetón del cuerpo superior (Almagro-Gorbea 1983a, fig. 8, n.º 2D2 a 2D10; *vid*. *supra*, § 5, fig. 5.2). En consecuencia, la hipótesis más probable es que estuviera colocada a modo de acrótera en una esquina del cuerpo superior del monumento, como los jinetes del segundo cuerpo o las *Nikai* del cuerpo superior del monumento turriforme de Dugga (fig. 10.8), aunque este paralelo de la arquitectura púnica es mucho más tardío (Rakob 1979, 156 s., fig. 82 y lám. 27; Prados 2008, 150 s., fig. 133). Además, el sillar PM X-2 procedente del majano (fig. 3.2), atribuido a la hilada 18 que se supone que formaba parte de la coronación del monumento, presenta un corte en ángulo recto en el que pudo encajar una acrótera de una de las esquina del edificio (fig. 10.10A), lo que permite suponer que hubiera figuras semejantes en las restantes esquinas. No se puede precisar la funcionalidad de ese corte, pero pudo servir para encajar en él una escultura de bulto redondo como esta figura de cabra, aunque se desconoce cómo se sujetarían dichos elementos escultóricos para evitar que se desprendieran. Aunque esta hipótesis no es segura, ofrece la mejor solución para interpretar la función de esta escultura de bulto redondo que representa un cáprido, que pudo ser una acrótera dispuesta en uno de los ángulos de la coronación del monumento.

A partir del siglo VII y especialmente en el VI a. C., la cumbre del tímpano y las esquinas de los templos griegos se decoraban con acróteras (Goldberg 1982), generalmente con forma de esfinge. Estas acróteras solían estar constituidas por tres elementos, de los cuales el central era un elemento vegetal o floral. Esta asociación procede de las esfinges que flanqueaban el Árbol de la Vida según un esquema iconográfico de significado apotropaico de arraigada tradición en Oriente, probablemente llegado a través de Chipre y de Grecia Oriental. El mismo carácter apotropaico ofrece este tema en las cerámicas griegas de fines del siglo VII y primera mitad del VI a. C. decoradas con esfinges, gorgonas y otros elementos que flanquean un motivo central (Petit 2013). La misma función apotropaica con una estructura más próxima a la que pudo tener el monumento de Pozo Moro ofrecen las esquinas decoradas con una doble Gorgona flanqueada por leones del entablamento del templo de Dodona en Dídima (Schattner 1996, 16; Euler 1996, 11 s., fig. 10 y 27-28), pues las esquinas del arquitrabe, del friso, de la sima o del cimacio de los primeros templos arcaicos jonios clásicos solían estar decoradas con figuras escultóricas

(Schattner 1996, 17-20). Esta decoración apotropaica probablemente se inspiraba en paralelos orientales desconocidos, en los que también se debió inspirar el monumento de Pozo Moro.

Esta disposición de las acróteras tenía una función protectora similar a la de los querubines del Antiguo Testamento (*Gen*. 3.24; *Ez*. 9,3, 10,4, 28,14, 29,16 y 41,18; 2 *Re*. 19,15; *Ps*. 80,3 y 99,1; etc.), que franqueaban el Árbol de la Vida y el trono de la divinidad (Mettinger 1982; Metzger 1993). Esta tradición oriental explica la función protectora de las esculturas de cabra o gacela situadas como «acróteras» en las esquinas del monumento de Pozo Moro. Aunque no debió tener acróteras centrales por carecer de frontón, las esculturas de cabra dispuestas en las esquinas tendría la misma función mágica protectora de arraigado origen oriental que inspiró la acrótera griega, proceso que, de forma indirecta, confirma la función de esas esculturas de Pozo Moro (*vid*. *supra*, § 12.3).

Cabras y gacelas son animales no siempre fáciles de distinguir, pero son características de la iconografía oriental, por lo que su significado tiene interés para interpretar el monumento de Pozo Moro. La cabra es un animal que en Oriente suele estar asociado a un árbol o a un arbusto, que puede simbolizarse con una flor de loto esquemática. Es un motivo ancestral mesopotámico de muy largo desarrollo. Dos cabras ante el «Árbol de la Vida» se documentan en Elam ya en el III milenio a. C. (Vincent 1924, lám. 25) y en el periodo de Djemned Nasr este animal era el símbolo y representación de la diosa, cuyos templos tenían rebaños de cabras o gacelas (Mallowan y Herrmann 1974, 10, n. 3), como el sagrado rebaño de cabras de *Inanna* representado en cilindro-sellos (Schmökel 1957-1958, lám. 1). En Mesopotamia, cabras y gacelas eran animales de territorios liminares, pues habitaban las estepas, relacionadas con el Inframundo en el imaginario mesopotámico. Como animales esteparios tenían relación con *Šakkan*, Dios de los Infiernos y Señor de animales salvajes como las gacelas, aunque también se asocian en ocasiones a *Nergal* como Señor del Inframundo, por lo que las gacelas simbolizaban el mundo apartado de la civilización y también el Otro Mundo (Kalla 2018, 881).

La documentación iconográfica muestra la estrecha conexión del Árbol y la Gran Diosa en todo el Levante (Winter 1986, 434 s.). Este esquema iconográfico permitía sustituir la diosa por el Árbol de la Vida, símbolo del culto de *Asherah,* pues en las zonas semidesérticas de Oriente, en especial en el área sirio-palentina, el árbol encarnaba la fertilidad de la vegetación y de la vida, por lo que se consideraba que eran la morada de las deidades de la fertilidad encarnadas en ellos. De esta idea procede la tradición de la *Asherah* bíblica (Hestrin 1991; Taylor 1995; Merlo 1998, 225 s.; Hadley 2000; Cornelius 2004; etc.) y las dos cabras pintadas frente a un árbol en un jarro de Laquish (Hestrin 1987a), interpretadas como símbolo de la diosa, o la representación de dos cabras frente al Árbol de la Vida (fig. 16B.16B), en el soporte de Taanach (Hestrin 1987b; Beck 2002; Ziffer 2011, fig. 15c), aunque también otras diosas cananeas, como *Anat* y *Qadesh*, podían tener un árbol como símbolo (Keel y Uehlinger 1992, 32 s., 263 s.). Esta iconografía es característica de la Gran Diosa, concebida como *Potnia theron* y habitualmente asociada a dos cabras (fig. 15E.2), como en el conocido *pyxis* de marfil del siglo XIV a. C. de Minet el-Beida (Schaeffer 1939, 32-33, lám. 2; *id*. 1949, fig. 10; Decamps de Mertzenfeld 1954, n.º 767; Lagarce 1983, 554, lám. 99; etc.).

El motivo de los «cápridos ante el Árbol de la Vida» aparece en cilindro-sellos sirios (fig. 15E.3) desde la Edad del Bronce (1750-1550 a. C.). Las cabras se asocian a la Diosa (fig. 15E.2) a menudo sustituida por el Árbol de la Vida (fig. 15E.3), que era su símbolo (Müller Trufaut 2007, fig. 1 y 3), por lo que el árbol flanqueado por cápridos es un tema habitual de la iconografía siriopalestina hasta el final de la Edad de Hierro. Gacelas y cabras aparecen en cilindros-sellos sirios

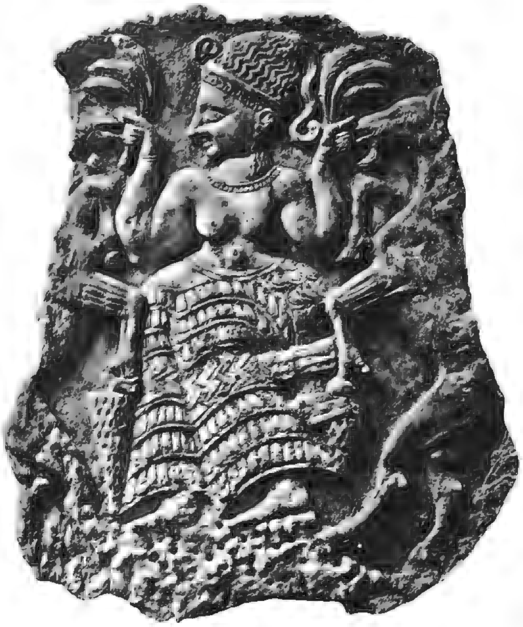


Figura 15E.2. *Potnía theron* de Medinet el-Beida, Ugarit (foto: Schaeffer 1939).

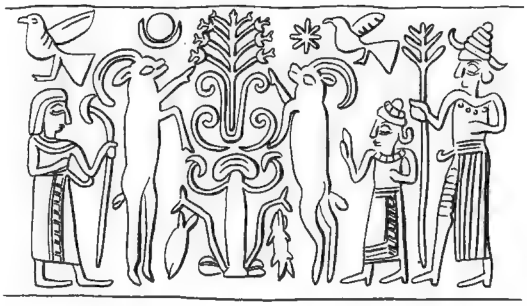


Figura 15E.3. Cilindro-sello paleosirio con cabras ante el Árbol de la Vida (Müller 2007, fig. 5).

(Buchanan 1966, n.º 875; Digard 1975, n.º 1202; Collon 2001, n.º 189, etc.) y desde el Bronce Reciente la diosa *Qadesh* puede asociarse a cabras como *Potnia theron* (Keel 1992, n.º 215-218). En el área fenicio-palestina la cabra era el animal de la diosa de la fecundidad *Anat-Astart-Asherah* (Keel y Uehlinger 1992, 166 s.), como evidencian representaciones eborarias (Herrmann y Landlaw 2009, n.º 235, lám. 48-49) y cuencos de bronce nord-sirios, como el procedente del Cerámico de Atenas de inicios del I milenio a. C. (Markoe 1985, G1), con una divinidad femenina, posiblemente *Astart*, que coge por la cola a un león, a una cabra y a un toro. Sin embargo, en Siria la gacela o la cabra salvaje también podían ser símbolo de *Tammuz* y la cabra, de *Reshef* (Barnett 1957, 88), mientras que en Chipre el árbol podía representar a *Adonis* (Schmökel 1956, 24, n. 1; Bushnell 2008), por lo que estos símbolos iconográficos deben interpretarse en su contexto. La cabra era un motivo mesopotámico ancestral de amplio desarrollo, pero se vio influido por las representaciones ebúrneas de peines egipcios a partir de la XVIII Dinastía (Museo del Louvre, n.º N1359), que influyeron en los marfiles cananeos en la Edad del Bronce, como la tapa de un *pyxis* y otros marfiles de Megiddo (Loud 1939, lám. 13,54 y 18, n.º 113; Decamps 1954, n.º 352 y 358), donde el animal aparece ante un arbusto, iconografía que se documenta igualmente en Asiria (fig. 15E.4).

La iconografía de las cabras que flanquean al Árbol de la Vida pasó al área sirio-hitita (fig. 15E.5A-B), donde aparece en ortostatos de Zincirli (Orthmann 1971, lám. 59, n.º B/17) y de Karatepe (*id.*, lám. 16, n.º A/15; Çambel y Özyar 2003, 123) y en una plaquita áurea de Tell Halaf (Bittel 1976, fig. 308), aunque el Árbol de la Vida es una flor de loto esquematizada, como en el peine de Medellín M3 de tradición nord-siria datado *c.* 675-650 a. C. Gacelas con la cabeza vuelta también aparecen en relieves de Carquemis (Woolley 1921, lám. B,22-24), en cuencos iranios de la primera mitad del siglo VII a. C. (Markoe 1985, 109, Ir9) y en placas de marfil de Nimrud (Mallowan y Herrmann 1974, n.º 66,1 y 66,5, lám. 84 y 86), pero con un estilo diferente al de la escultura de Pozo Moro.

La asociación cabra-árbol era habitual en Asiria desde el periodo Asirio Medio, como muestra un panel de la terraza meridional del palacio de *Kar-Tukulti-Ninurta* en *Assur* (Andrae 1925, lám. 2; Albenda 2005, 118 s., lám. 28) y el *pyxis* ebúrneo de la tumba 45 de *Assur* (Haller 1954, 135 s.), que asocia la cabra a árboles con palomas y gallos como símbolos de *Ishtar* (fig. 15E.4).

La forma de los cuernos y la actitud de las cabras del friso pintado a fines del siglo VIII a. C. en Til Barsip (Thureau-Dangin y Dunand 1936, lám. 46) y de un panel de la puerta principal de Fort Salmanasar (Mallowan 1966, fig. 373) siguen modelos asirios y marfiles de estilo asirio (Barnett 1957, n.º H1, H2, T11, etc.; Mallowan 1966, fig. 213-214; Mallowan y Davies 1970, 42 s.

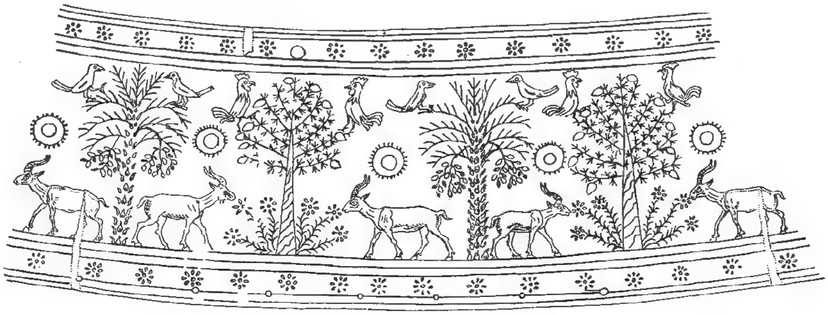
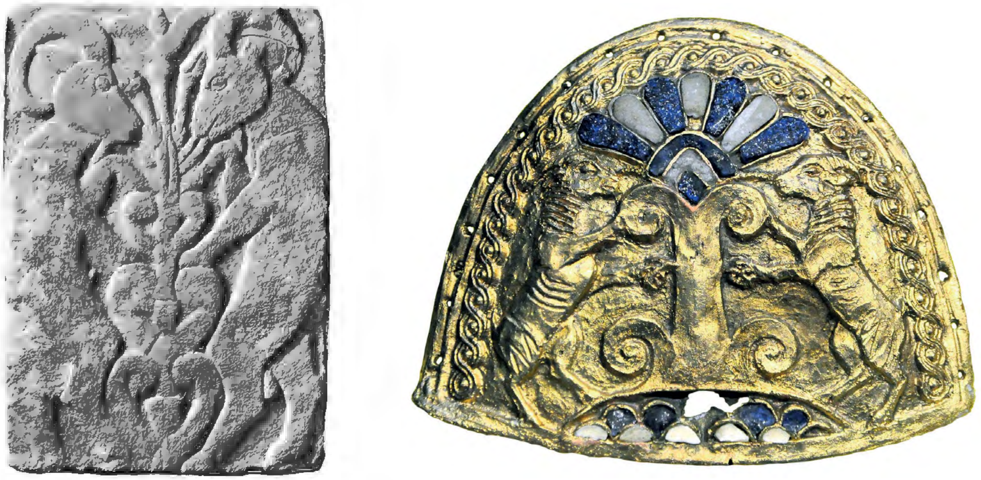


Figura 15E.4. *Pyxis* ebúrneo de *Assur* con cabras, palmeras, gallos y palomas (Haller 1954).

lám. 34; Herrmann 1992, n.º 30 s., 34) muestran frisos de gacelas o cabras levantándose enfrentadas a un árbol palmiforme. También cabras y gacelas se asocian a la diosa *Ishtar* como *Potnia theron* (fig. 15E.6) en cilindro-sellos del periodo Asirio Medio (Frenez *et al*. 2020, fig. 7d). Esta divinidad puede representarse como diosa guerrera (fig. 14A.5A), armada sobre un león entre un árbol y una pareja de cabras (Ward 1910, fig. 751; Collon 2001, 240, lám. 19, 23 y 28), aunque el motivo más frecuente son dos cabras ante el Árbol de la Vida, como en marfiles asirios de Hasanlu (Muscarella 1980, n.º 290), en cuencos de bronce iranios (Markoe 1985, Ir6, Ir8), motivo que pasó a placas de terracota frigias de los siglos VII-VI a. C. (fig. 15E.7) y a cerámicas del *Wild Goat style* de Grecia oriental, *c.* 650-550 a. C. (Cook y Dupond 1998, 37 s.), pues es uno de los motivos más generalizados en Oriente.

En la iconografía fenicia, la cabra es menos frecuente, pero es frecuente en marfiles hispano-fenicios o tartesios, interpretadas como gacelas o cabras en Cruz del Negro (Mederos 2023, 456 s.). Aparecen en los peines hispano-fenicios de Samos S2 (Aubet 1978, fig. 9) y Santa Lucía SL1 (Aubet 1982, fig. 9), en peines, placas y paletas de El Acebuchal (Aubet 1980, fig. 2, 6, 8 y 11), en la placa de Bencarrón B1 (Aubet 1982, fig. 1), en los peines de Cruz del Negro CN9 y de la Colección Bonsor CB3 (Aubet 1980, fig. 5; Mederos 2023) y en el peine del Cerrillo Blanco de Porcuna (González Navarrete *et al*. 1980, 195; Torrecillas 1985, 107, 118). La cabra es el animal característico del *Taller del Zig-Zag*, probablemente activo en Carmona c. 675-625 a. C. con modelos de fines del siglo VIII a. C. del grupo nord-sirio *Flame and Frond*. De dicho taller procede el peine de Medellín M3, con dos cabras tumbadas ante una flor de loto compuesta a modo de Árbol



A B

Figura 15E.5. Cabras ante un Árbol de la Vida esquematizado: A, Ortostato de Karatepe (foto: Bildwerke 2003, lám. 83). B, Plaquita áurea de Tell Halaf (foto: Wikipedia Commons).

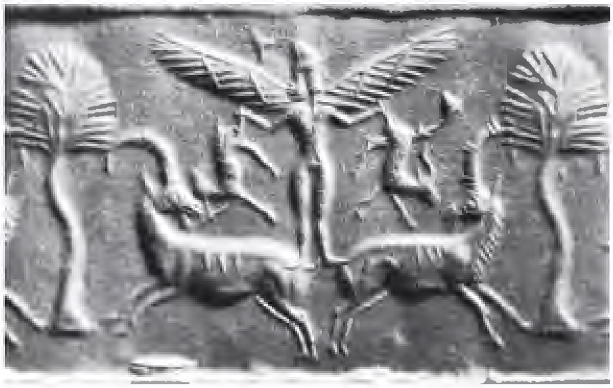


Figura 15E.6. A, Cilindro-sello asirio medio (XIV-X a. C.) con *Ishtar* como *Potnía theron* con cabras y gacelas (Frenez *et al*. 2020, fig 7d).

de la Vida (Almagro-Gorbea 2008b, fig. 542), cuya forma y disposición copian modelos de talleres nord-sirios llegados al Occidente, lo mismo que el peine M-2 con la diosa *Shepesh* alada (fig. 14A.22), tan similar a la «Diosa de Pozo Moro». Estas representaciones confirman el arraigo en Hispania del imaginario simbólico orientalizante en el que la cabra era el animal-símbolo de la Diosa.

La escultura de cabra o gacela de Pozo Moro muestra la complejidad arquitectónica que tenía el monumento y evidencia el lenguaje mítico de un imaginario de origen oriental. La hipótesis más probable es que esta figura coronara a modo de acrótera una de las esquinas del monumento, probablemente la esquina noreste (Almagro-Gorbea 1983a, 207), lo que hace suponer que las otras esquinas tendrían figuras semejantes que no se han conservado, a una de las cuales pudo pertenecer el fragmento de pata 15E2.

Al margen de su función arquitectónica, esta escultura contribuye a una mejor comprensión de los relieves y demás elementos simbólicos del monumento. Las figuras de cabra de las esquinas superiores del monumento eran símbolo de la divinidad para mostrar que la Diosa de Pozo Moro protegía el monumento, que era su morada y su *templum*, al estar probablemente orientado a la estrella de Venus, con la que la diosa pudo identificarse (*vid. supra*, § 8). Es lógico suponer que el propio monumento, dada su estructura turriforme, se considerara un símbolo de la divinidad equivalente al Árbol de la Vida, estrechamente asociado a las cabras, que suelen representarse flanqueándolo, en la iconografía oriental. De acuerdo con esta hipótesis y con la función protectora, originaria de Oriente, que tenían las acróteras griegas, las esculturas de cabra situadas en las esquinas de la cumbre del cuerpo superior del monumento de Pozo Moro tendrían la misma función protectora que los cuatro leones que protegían mágicamente el cuerpo inferior y los otros cuatro leones del cuerpo superior del monumento, todos ellos símbolos de la Diosa de Pozo Moro que protegían el monumento y al dinasta en él enterrado. La misma función protectora tendrían el relieve del «Jabalí y los Anguipedes» y la figura de «Tritón-*Kulullu*» (*vid. supra,* § 15A y 15B) y esa misma asociación de cabras y leones con el sentido apotropaico ofrece un casco apulio de inicios del siglo V a. C. (Bottini 1988, fig. 17). A este contexto de protección mágica responden las cabras que, a modo de acróteras, protegían mágicamente las esquinas del monumento como símbolo de la Diosa de Pozo Moro. Era un lenguaje mágico de evidente significado ideológico.

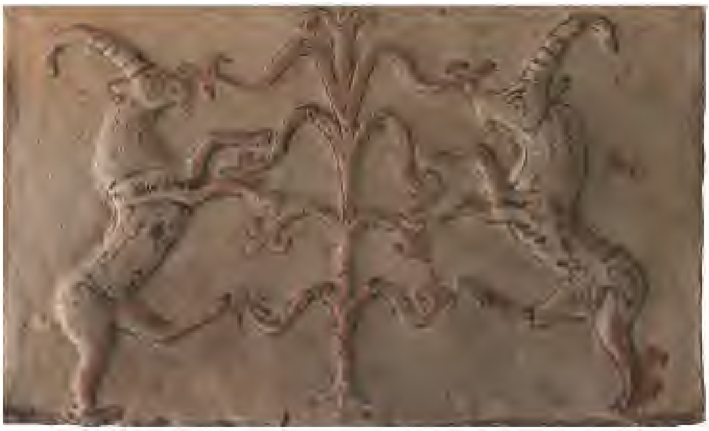


Figura 15E.7. Placa de terracota de Pazarli, Frigia, con cabras y Árbol de la Vida (foto: Sayı-Hayvanlar).

15F. Cabeza de caballo

Entre los fragmentos de esculturas de Pozo Moro de ubicación desconocida en el monumento hay una cabeza de caballo de bulto redondo, PM-X8 = PM-2F1 (fig. 15F.1). Este fragmento de escultura apareció en la cuadrícula 2F, aproximadamente a unos 5,60 m de la esquina noroeste de la base escalonada (Almagro-Gorbea 1983a, fig. 8), sin relación con ningún otro sillar del monumento, lo que indica que la pieza había rodado y probablemente procedía de la parte más alta del monumento (Almagro-Gorbea 1983a, 207, lám. 29d; Chapa 1980, 361, fig. 4.58.3; *id*. 1985, 73; Prieto 2017, 423, fig. 10.75).

Es una cabeza de caballo de factura no muy cuidada esculpida aproximadamente a la mitad de su tamaño natural. Tiene un morro plano de sección rectangular con la boca indicada por una simple y tosca incisión horizontal y las perforaciones nasales son surcos curvados separados por un tabique nasal liso. A los lados se han tallado unos ojos pequeños, ovalados y en disposición oblicua, con un suave ángulo que los separa de la frente y de la parte superior de su cabeza. Las orejas, pequeñas y de forma triangular, están pegadas al arranque del cuello, prácticamente no conservado por rotura. La parte superior de la frente tiene un adorno trapezoidal formado por una serie de estrías ligeramente abiertas en abanico que representa el extremo de la crin del animal. Mide 25 cm de longitud, 16 cm de altura y 13 cm de grosor.

Desde los estudios iniciales se consideró una cabeza de caballo (Almagro-Gorbea 1983a, 207) y, aunque hay autores que dudan (Chapa 1980, 361; *id*. 1985, 73), esa interpretación ha sido generalmente aceptada (Prieto 2017, 423; López Pardo 2006, 212 s., fig. 78; etc.). La interpretación de esta pieza plantea problemas a causa de su rotura, que impide conocer qué función pudo tener en el monumento, pues ha desaparecido la mayor parte del animal. Por ello es difícil precisar la ubicación de esta cabeza de caballo de bulto redondo. No se puede excluir que perteneciera a un sillar de esquina como el centauro (*vid*. *supra*, § 15D), pero esta hipótesis parece poco probable. Tampoco se puede relacionar con el équido sobre el que aparece una espada (*vid*. *supra*, § 15C), pues este altorrelieve es de escala algo mayor y nada indica que tuviera la cabeza de bulto redondo.

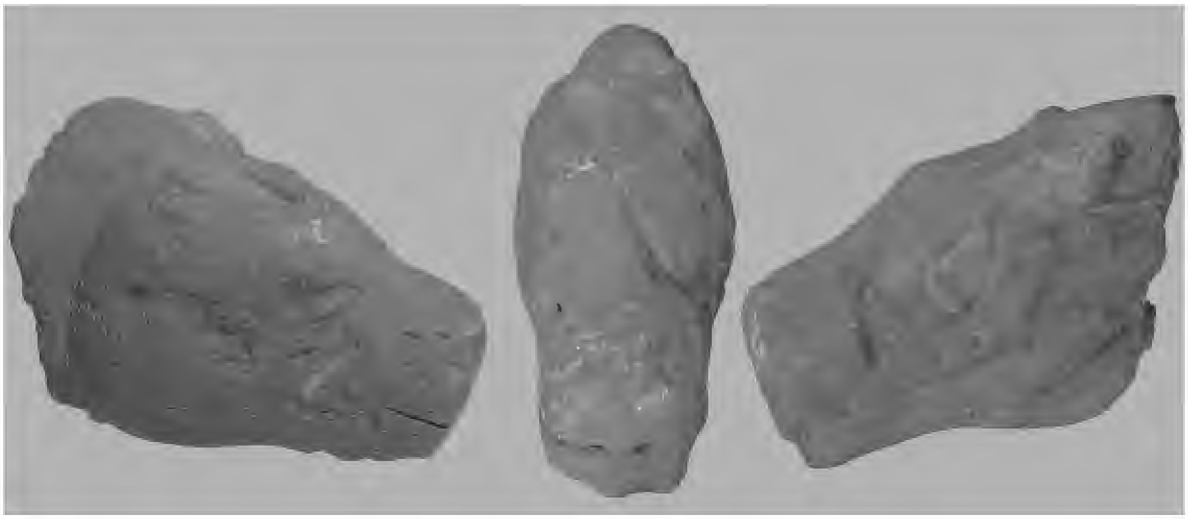


Figura 15F.1. Cabeza de caballo de Pozo Moro (fotos: MAG y CER.es).

La hipótesis más probable es que fuera parte de una acrótera situada en una de las cuatro esquinas de la coronación del monumento, esquinas que estarían recortadas en ángulo para encajar figuras de este tipo, como supuso López Pardo (2006, 212 s., fig. 78). Esta hipótesis la apoyarían los prótomos de caballo de un monumento turriforme (fig. 15F.2) pintado en el hanout H2/84 de la necrópolis de Yébel Zabouj, en Túnez (Longerstay 1993. fig. 10 y 11; López Pardo 2006, fig. 79; Prados 2008, 192), prótomos que se han relacionado con las acróteras de terracota en forma de cabeza de caballo del Templo de Atenea en Gela (Orlandini 1957, 117 s., lám. I-III; Griffo y von Matt, 1968, fig. 71; Langlotz y Hirmer 1963, 85, fig. 121; Richter 1970, 76, fig. 373). Según esta hipótesis, esta cabeza de caballo de Pozo Moro dispuesta a modo de acrótera sería otro elemento apotropaico también atestiguado en la arquitectura griega arcaica (*vid. supra*, § 12.3), que pudo pasar a la arquitectura púnica, como los jinetes del segundo cuerpo del monumento de Dugga y las *Nikai* del cuerpo superior (Rakob 1979, 156 s., fig. 82 y lám. 27; Prados 2008, 150 s., fig. 133). Aunque estos paralelos púnico-númidas son más tardíos, siguen la tradición arcaica, probablemente de origen oriental, que explica estas esculturas de esquina del monumento de Pozo Moro.

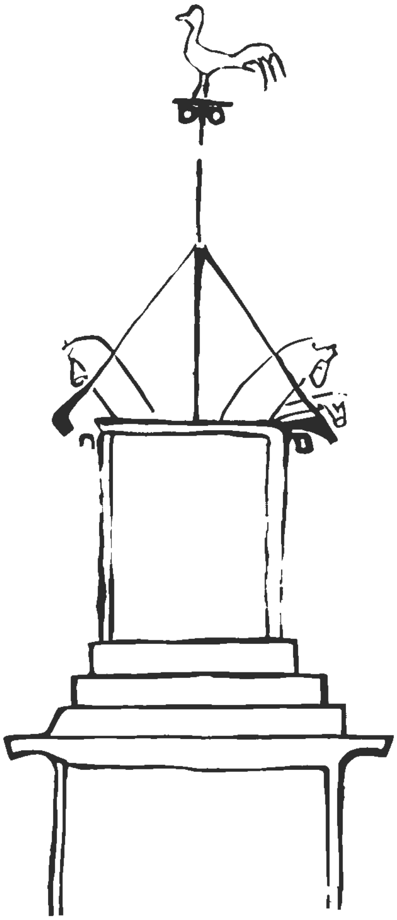
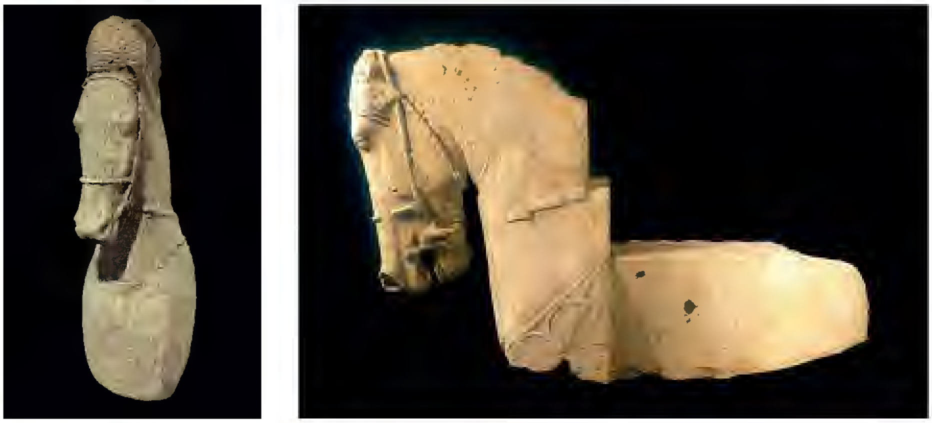


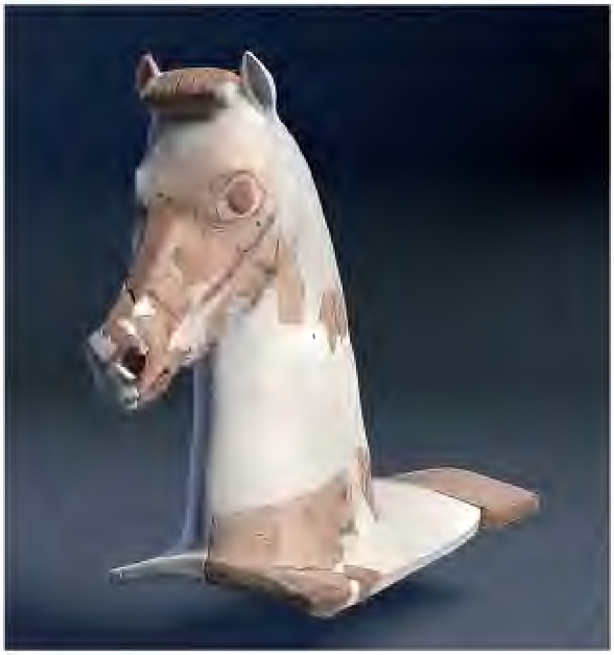
Figura 15F.2. Monumento turriforme del hanout H2/84 de la necrópolis de Yébel Zabouj, Túnez (Longerstay 1993, fig. 10).

Acróteras en forma de caballo

Esquinas y acróteras de templos griegos arcaicos se decoraban en los siglos VII y VI a. C. con figuras escultóricas (Goldberg 1982), entre las que son frecuentes los prótomos de caballo (Szeliga 1983). Su carácter orientalizante hace suponer antecedentes orientales, como las esfinges (Schattner 1996, 17-20) o la doble Gorgona flanqueada por leones del templo arcaico de Dodona en Dídima (Schattner 1996, 16; Euler 1996, 11 s., fig. 10 y 27-28). Acróteras en forma de prótomo de caballo también tenía el Templo de Kalapodi, en Fócida, *c*. 550 a. C. (fig. 15F.3B), el Santuario de Hércules en Tasos, datado *c*. 500 a. C., y los Museos Vaticanos (Inv. n.º 14130) conservan un prótomo de caballo alado policromo de Cerveteri, de 47 cm de alto, datado *c*. 500-475 a. C. (fig. 15F.3C). Entre las acróteras arcaicas en forma de prótomo de caballo destacan dos, prácticamente completas (fig. 15F.3A), del templo arcaico de Atenea en Focea, datadas *c*. 600-590 a. C. Aparecieron caídas en la parte posterior, al pie del podio occidental en un nivel de destrucción causado por un terremoto. Su altura es de 1,45 m y la cabeza mide 78 cm de alto (Özyiğit 2013), el doble que la de Pozo Moro. Estos prótomos de caballo eran símbolos de Atenea como diosa ecuestre, como *Astart*, y se alternaban con prótomos de grifo, símbolo usado en las monedas de Focea. La alternancia de acróteras con forma de caballo y de grifo en el Templo de Atenea en Focea permite suponer que en el monumento de Pozo Moro alternarían acróteras en forma de caballo y de cierva, pues ambos animales serían símbolo de la «Diosa de Pozo Moro».


A

Otra hipótesis alternativa es que esta cabeza del caballo perteneciera a un grupo ecuestre de un jinete de bulto redondo, que pudo coronar la cúspide del monumento, pues la labra relativamente somera de esta cabeza hace pensar que estaba destinada a ser vista en lo alto (Almagro-Gorbea 1996a, 62 s.). La cabeza tiene en la frente un pequeño adorno, que representa las crines, pero no lleva ni cabezada, ni faleras, ni bocado, lo que indica que el caballo no estaba enjaezado. Este hecho dificulta compararla con otros jinetes ibéricos de cronologías similares que pudieran indicar cómo pudo ser este hipotético grupo escultórico de Pozo Moro. El más parecido por su estilo es el Jinete de Los Villares 1, Albacete, de *c.* 1,60 m de altura y con un adorno simple sobre su frente (fig. 15F.4B), que no lleva cabezada, pero sí bocado, lo que no ocurre con el caballo de Pozo Moro. Se halló en el túmulo 20 fechado a fines del siglo v a. C. (Blánquez 1992b, 128 s., fig. 10 a 13), datación que plantea una posible reutilización, ya que su estilo parece anterior por tener las características «patas de pernil» (fig. 15F.4A), como las esculturas de Pozo Moro.


B

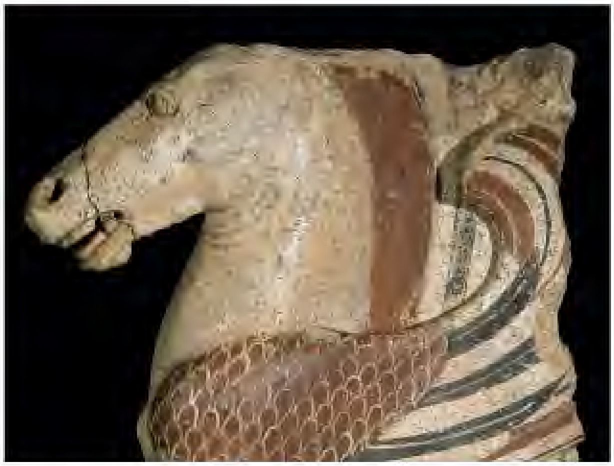

C

Figura 15F.3. Prótomos de caballo: A, Templo de Atenea en Focea (Özyiğit 2013, fig. 2 y 4). B, Templo de Kalapodi, Grecia (foto: DAI). C, Cerveteri, Etruria (foto: Musei Vaticani).

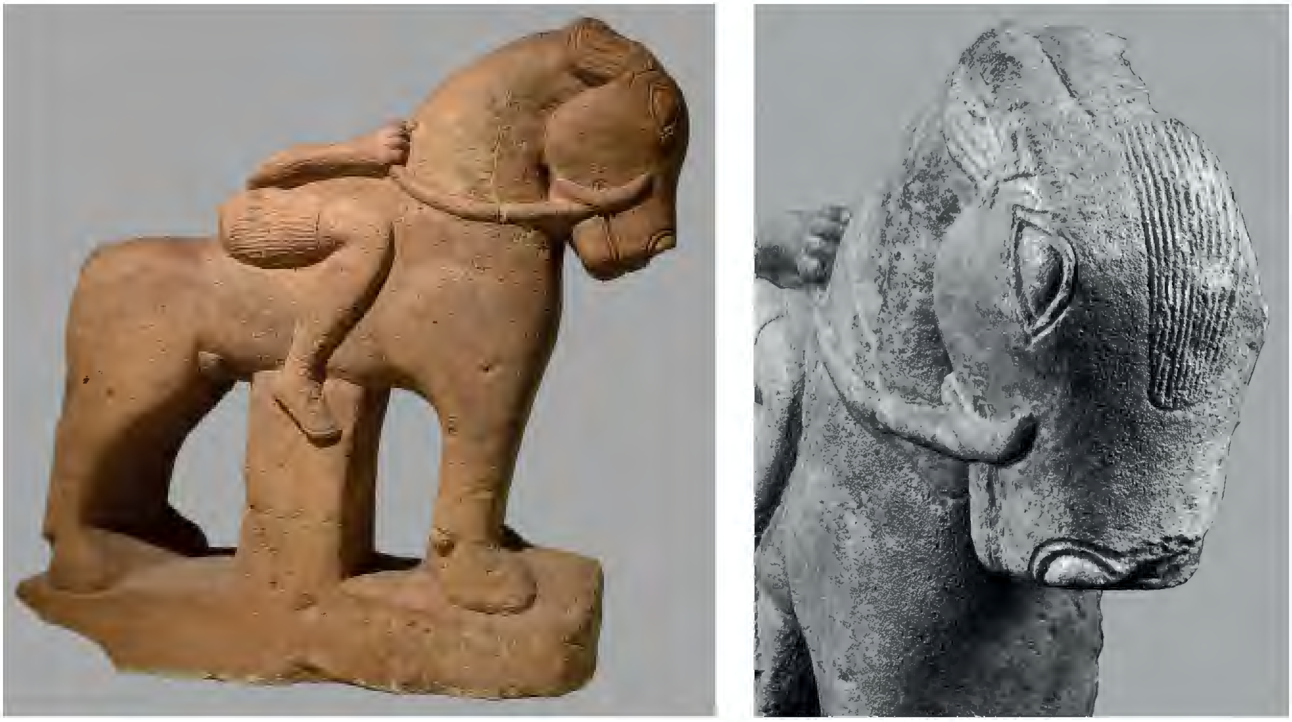


Figura 15F.4. A-B. Jinete de los Villares 1 y detalle de la cabeza del caballo (fotos: Museo de Albacete).

Más alejadas quedan las esculturas de inicios del siglo v a. C. de estilo jonio-ibérico con ricas cabezadas adornadas con grandes faleras circulares (fig. 15F.5), como el Jinete de Los Villares 2, de 1,90 m de altura (Blánquez 1997; Blech *et al*. 2001, lám. 207) y otras esculturas similares, como la cabeza de caballo reutilizada en la tumba 395 de El Cigarralejo, Mula, Murcia (Quesada y Zamora, eds., 2003, portada) y las cabezas de caballo del *heroon* de Porcuna (Negueruela 1990, lám. 20 y 38). También quedan próximas por su cronología y estilo los más antiguos *signa equitum* ibéricos de «Tipo La Bastida» (fig. 14D.5B), algunos con un mechón similar al de los bronces ibéricos del «grupo de los rizos largos», fechado *c*. 490-460 a. C. (Almagro-Gorbea *et al*. 2004, 228 s.; Almagro-Gorbea, Lorrio y Vico 2019), que procede de bronces griegos arcaicos, como el jinete de Armento, obra tarentina de mediados del siglo vi a. C. (Langlotz y Hirmer 1963, 63, n.º 26; Russo Tagliente 1998, 285-294).

El pequeño adorno de la cabeza de caballo de Pozo Moro, como el de Los Villares 1, es distinto del adorno en abanico de los *signa equitum* (Almagro-Gorbea, Lorrio y Vico 2019, fig. 17), pues debe interpretarse como el inicio de las crines. Un mechón de crines sobre la frente (fig. 15F.6A) llevan los caballos del friso del templo A de Prinias en Creta a mediados del siglo vii a. C. (Beyer 1976) y a partir del siglo vi a. C. los caballos griegos llevan este remate de la crin, como las acróteras citadas de Focea de *c*. 590 a. C. (fig. 15F.3A), la crátera de Vix (fig. 15F.6B) (Rolley 2003), la estatuilla de jinete del Princeton University Art Museum (Mitten y Doeringer 1968, n.º 58; Richter 1970, fig. 367), el gran caballo de bronce del Metropolitan Museum (Richter 1953, 65, lám. 46; *id*. 1970, fig. 369) o el caballo de bronce de Olimpia (Kunze 1941, 33 s., lám. 59 s.; Richter 1970, 76, fig. 372), mechón sobre la frente simplificado en la cabeza de caballo de Pozo

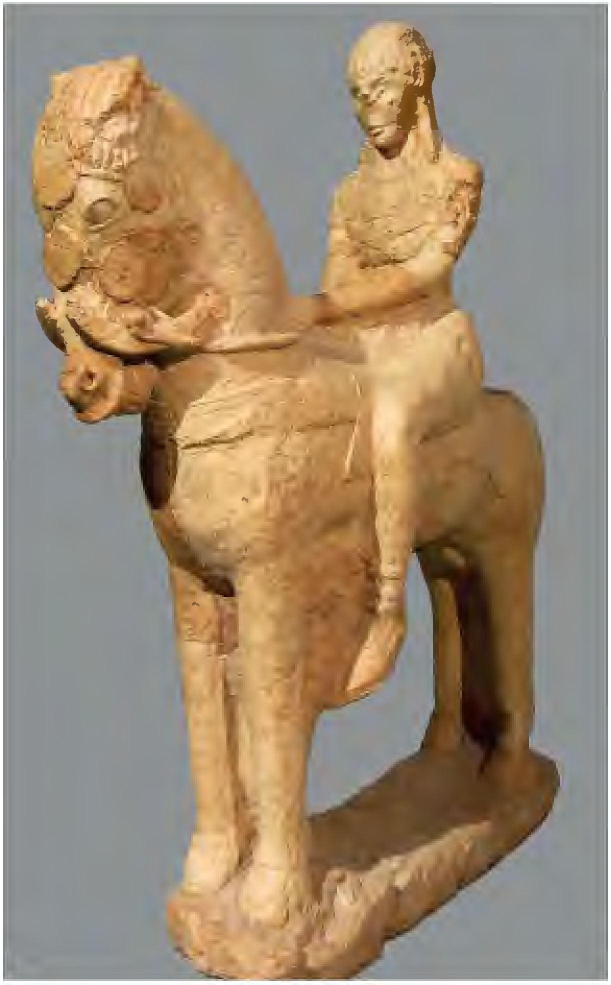


Figura 15F.5. Jinete de Los Villares 2 (foto: Museo de Albacete).

Moro (fig. 15F.1) y de Los Villares 1 (fig. 15F.4B), quizás como un posible influjo griego.

Esta cabeza de caballo también pudo haber pertenecido a un grupo escultórico con un jinete que rematara el monumento como ocurre en otros monumentos turriformes, como la cuadriga del monumental Mausoleo de Halicarnaso (Van Breen 1942; VV.AA. 1991-2004), tradición mantenida en la arquitectura púnica en el mausoleo de Dugga (Rakob 1979, fig. 82 y lám. 27; Prados 2008, 150 s.), decorado con cuatro cuadrigas en bajorrelieve en las cuatro caras del cuerpo superior y con cuatro jinetes a caballo sobre pedestales en las esquinas del ese mismo cuerpo, mientras que la cubierta apiramidada con estatuas femeninas aladas a modo de acróteras remataba su cumbre con una escultura de león (fig. 10.8C). La asociación de cuadrigas y jinetes relaciona Dugga con la heroización ecuestre (Prados 2008, 153, 156), interpretación que también sería válida para el monumento de Pozo Moro si estuviera rematado por un jinete, cuyo modelo pudieron ser las esculturas de jinetes áticos erigidas como símbolo aristocrático en tiempos de Pisístrato (Eaverly 1995). El caballo era el símbolo de la elite social, pues los jinetes o *hippeîs* constituían la aristocracia ecuestre que controlaba la vida política (Helbig 1902; Alföldi 1965; Worley 1994), hecho que se refleja en bronces, esculturas y vasos pintados del Periodo Arcaico (Woyscheis-Méautis 1982, 36). Esta idea pasó a las esculturas ecuestres ibéricas a fines del siglo VI e inicios del V a. C. (Blánquez 1997; Blánquez y Sanz Gamo 2010) y a los *signa equitum* de «Tipo la Bastida», cuyo jinete no representaba un personaje real, sino al *Heros ktistes* ecuestre, como indican los dos pares de volutas sobre las que se apoya (Almagro-Gorbea, Lorrio y Vico 2019, 106). Este *Heros equitans* tenía carácter ctónico y solar (Benoit 1954), como el jinete de Douïmes, igualmente de fines del siglo VI a. C., asociado a un signo solilunar y a una flor de loto como signos de heroización (Fantar 1970, 19 s., lám. 15), como los círculos solares de los *signa equitum* celtibéricos (Almagro-Gorbea y Torres 1999, 70 y 78 s.). Estas esculturas y bronces testimonian la difusión por el Mediterráneo de la heroización ecuestre al final del arcaísmo, de la que el caballo era el símbolo (Almagro-Gorbea 1996a, 84 s.).

Este contexto ideológico y político apoyaría la hipótesis de que el monumento de Pozo Moro estuviera coronado por un grupo ecuestre del que tan solo se habría conservado esta cabeza de caballo, pero la ausencia de cabezada y su tamaño plantean como hipótesis alternativa que fuera parte de una acrótera dispuesta en la cornisa superior, como las que decoraban los templos griegos y las que aparecen pintadas en el monumento turriforme del hanout H2/84 (fig. 15F.2), de la

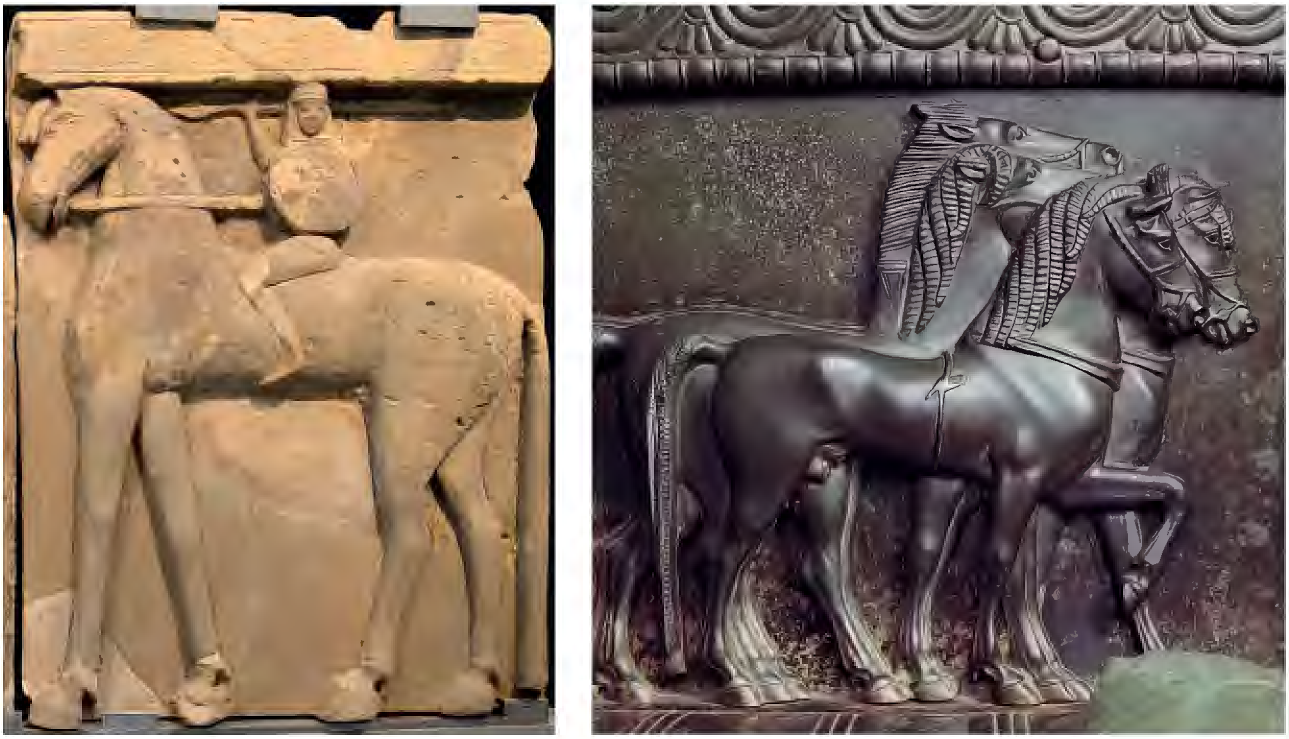


Figura 15F.6. A, Jinetes del friso A del templo de Prinias, Creta (foto: Flick). B, Caballos con adorno frontal de la crátera de Vix (foto: Trivium Art History).

necrópolis tunecina de Yébel Zabouj (Bonniard 1928-1929; Longerstay 1993, 21 s., fig. 10 y 11; López Pardo 2006, fig. 79; Prados 2008, 192).

En conclusión, el contexto mítico de Pozo Moro inclina a asociar esta cabeza de caballo a las posibles acróteras en forma de cabra del monumento (*vid. supra,* § 15E). Tanto la cabra como el caballo eran animales simbólicos de las diosas *Anat* y *Astart* (Böhm 1990), como muestran los adornos de cabezada ebúrneos de Nimrud (Orchard 1967, lám. 29-31), por lo que estas esculturas de cabra y de caballo pudieron estar colocados en las esquinas de la cornisa superior del monumento como símbolos de la Diosa de Pozo Moro, para proteger mágicamente el monumento como *nefesh* del dinasta enterrado.

15G. Molduras y otros elementos decorativos

En Pozo Moro han aparecido varios fragmentos de sillares decorados cuya ubicación en el monumento no es fácil de precisar, pero que formarían parte de los mensajes simbólicos que transmitía el monumento. Su estado de conservación y su pequeño tamaño dificultan averiguar a qué lugar del monumento corresponden y qué función pudieron tener, aunque parece probable que pertenecieran al cuerpo superior, pues no encajan en el cuerpo inferior, mejor documentado.

La mayoría de estos fragmentos han atraído poco la atención por su pequeño tamaño, salvo alguna breve referencia (Almagro-Gorbea 1983a, 207, lám. 30a y 30b), por lo que suelen pasar desapercibidos (Prieto 2017, 467 s.).

15G.1. Roseta esculpida

Un pequeño fragmento de placa (PM-M8) conserva una roseta cuadrada junto a un listel reservado (Almagro-Gorbea 1983a, 207, lám. 30b; Prieto 2017, 426, fig. 10.77). El fragmento mide 25 cm de longitud, 24 de altura y 6,5 cm de grosor. La roseta está formada por cuatro pétalos cóncavos en las esquinas y series de tres molduras intermedias ligeramente divergentes, pero no se conserva el elemento central, que debía ser un pequeño círculo, aunque se puede calcular que cada roseta se inscribe en un cuadrado de *c.* 20 cm de ancho, aproximadamente 1 palmo o 2/3 de pie (fig. 15G.1A). Además de este fragmento, se conserva otro menor y más deteriorado, que parece ofrecer una roseta similar con un listel reservado (fig. 15G.1B).

Aunque ambos fragmentos son de reducido tamaño, tienen el interés de ser parte de una decoración formada por una banda lisa y una serie de rosetas. La roseta es un motivo decorativo de carácter apotropaico muy habitual en todo Oriente que es característico del arte asirio, por lo que están bien documentadas, tanto en la decoración de los palacios como en cerámicas, etc. (Akurgal 1969, lám. 20). Este motivo, generalmente formado por un elemento central rodeado de pétalos de diversas formas dispuestos en sentido radial (Albenda 2005, 84 s.), se utilizaba en especial para decorar tapices (Albenda 1978; *id*. 2005, fig. 1a, 6, etc.), pues era el símbolo de la diosa *Ishtar* (Simpson 2010, 91), por lo que su función era similar a las flores de loto que decoraban el tapiz pintado en el suelo de la tumba 2 de la zona I de la necrópolis de Galera (Almagro-Gorbea 2008a, fig. 2).

Las terrazas del palacio de Nínive estaban decoradas con motivos pintados, separados por bandas lisas, basados en compartimentos cuadrados con una roseta, más o menos compleja, en su interior (Albenda 2005, 76 s., lám. 27-29). Rosetas con una estructura preferentemente cuadripartita, semejantes a esta roseta de Pozo Moro, decoraban también los suelos (fig. 15G.2), pues imitaban alfombras (Albenda 1978, lám. 2, 3, 5, 8, 9, 14-18 y 23-26), como documentan los dibujos de Layard (fig. 15G.3) del suelo del Palacio Central de Nimrud de Teglatfalasar III (British Museum, *Original Drawings* VI, 37; Albenda 2005, lám. 37). Otra losa semejante apareció en el umbral de la habitación 116 del patio central de la residencia L de Khorsabad, con una inscripción que hace referencia a *Sinahusur*, hermano y gran visir de Sargón II (Albenda 1978, 12-13, lám. 4; Albenda 2005, lám. 26). Sin embargo, la roseta de Pozo Moro tiene el mismo patrón decorativo, aunque algo más simple, que las rosetas del Palacio Norte (Barnett 1976, 42 s., lám. 27), que Albenda (1978, lám. 16-24) atribuyó a Asurbanipal (668-627 a. C.). Estas rosetas asirias

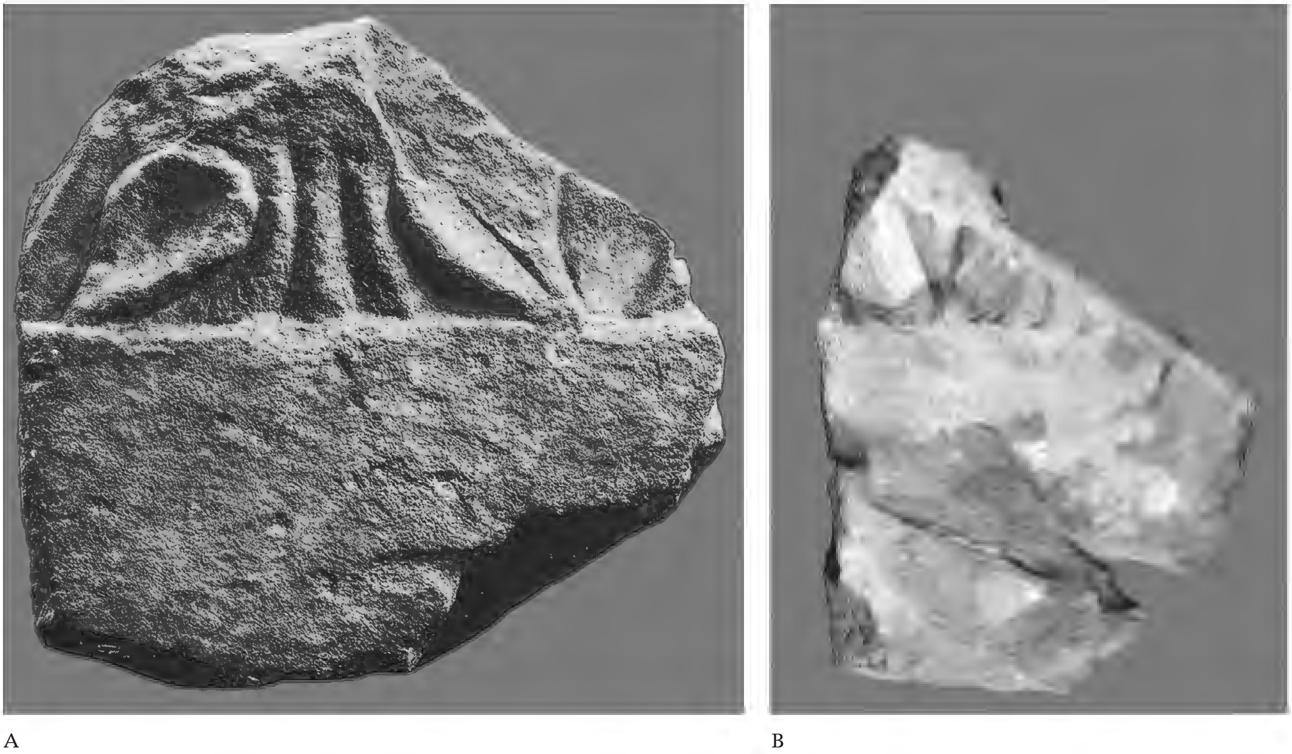


Figura 15G.1. A, Moldura con palmetas y con listel de Pozo Moro (foto: D-DAI-MAD-WIT-R-12-83-12). B, Fragmento de moldura semejante a la anterior (foto: MAG).

se inspiran en alfombras y su dibujo indica que los pétalos de la roseta de Pozo Moro eran piñas en su modelo asirio, mientras que las molduras intermedias son una degeneración de las flores de loto de dicho modelo (fig. 15G.2 y 15G.3). Además, estas rosetas decoraban el suelo, lo que hace suponer que se inspiraban en alfombras y tapices tejidos, labor en la que eran afamados los fenicios.

Es difícil indicar la ubicación de esta roseta en relieve en el monumento de Pozo Moro, dado su pequeño tamaño. Se ha planteado que pudo formar parte de la decoración de las «hiladas inmediatamente inferiores o superiores a los piezas arquitectónicas que separarían visualmente el primer cuerpo del segundo», bajo los sillares lisos de las golas (Prieto 2017, 426), pero no hay ninguna evidencia que apoye esta hipótesis, si bien algunas terracotas arquitectónicas frigias tienen rosetas muy similares algo más simples (fig. 15G.4), que evidencian la popularidad de este motivo (Akerström 1966). Igualmente rosetas simples decoran las aristas del *larnax* pintado del túmulo 76 de la necrópolis de Galera (fig. 15G.5), de inspiración arquitectónica (García Bellido 1945a, 252 s., figs. 5-7; Blázquez 1956b, 10, fig. 1 y 2), uso decorativo simbólico que también evidencian las rosetas que decoran el gran vaso de Verdolay, Murcia (Lillo 1993-1994, fig. 4), dispuestas sobre la diosa sedente como si fueran metopas.

La tradición de suelos ornamentados de piedra que imitaban tapices en los palacios asirios hace suponer que esta roseta de Pozo Moro pudo haber formado parte del suelo decorado como una alfombra en la hipotética cámara del monumento. La similitud entre los paralelos asirios y la roseta de Pozo Moro es evidente y permite pensar que el modelo asirio pudo llegar a través

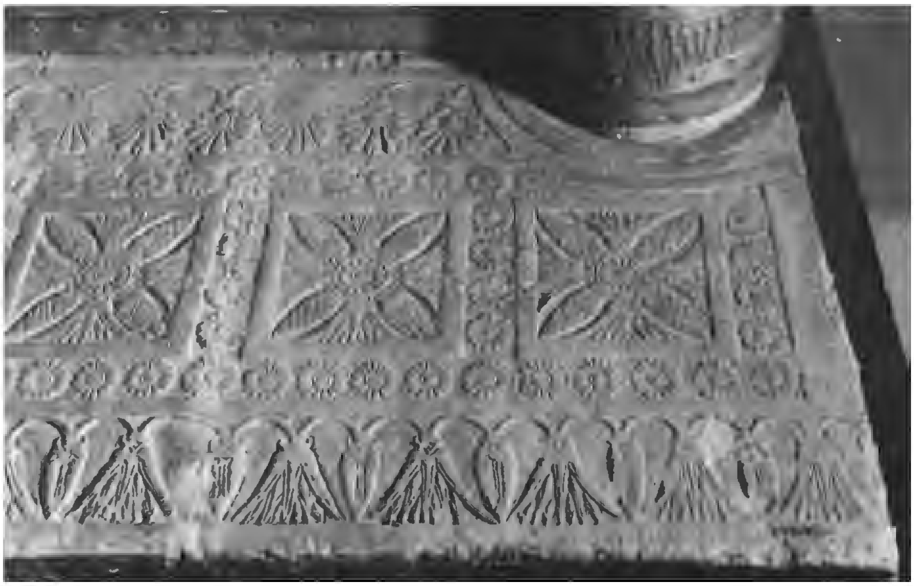


Figura 15G.2. Losa de Nimrud imitando un tapiz (Albelda 1978, lám. 18).

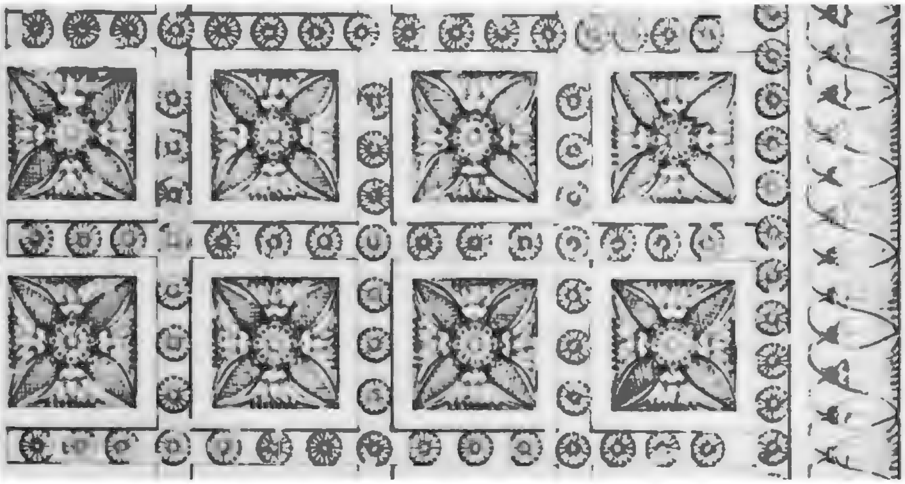


Figura 15G.3. Alfombras esculpidas en el suelo del Palacio Norte de Nimrud (Albelda 1978, lám. 24).

de tapices fenicios hasta plasmarse en el monumento de Pozo Moro. Según esta hipótesis, este pequeño fragmento correspondería al borde del suelo de la cámara del monumento de Pozo Moro, que estaría decorado como una alfombra formada por rosetas enmarcadas por un listel liso, hipótesis que confirma el borde o franja periférica que también ofrece el tapiz pintado en el suelo de tumba aparecida bajo un gran túmulo del Sector I en la necrópolis de Galera, alfombra sobre la que se colocó la urna cineraria (Cabré y Motos 1920, 21; Pereira *et alii* 2004). Esta tumba de *Tutugi* era un tumba regia, probablemente del fundador de la necrópolis o de uno de los principales clanes que se enterraron en ella (Almagro-Gorbea 2008a, fig. 2).

La cámara del monumento de Pozo Moro no se ha podido documentar con seguridad, pero en el ritual funerario, de carácter regio, practicado en Pozo Moro y en esta tumba de Galera, los

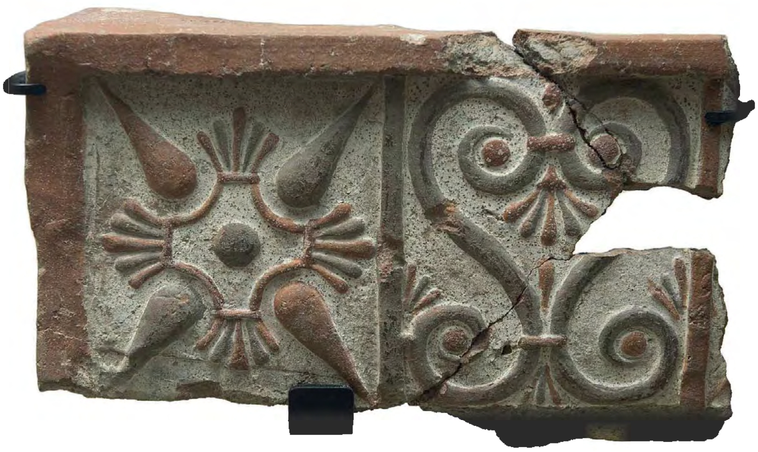


Figura 15G.4. Palmeta de una terracota de Gordion, Frigia (foto: Dick Osseman, CC BY-SA 4.0).

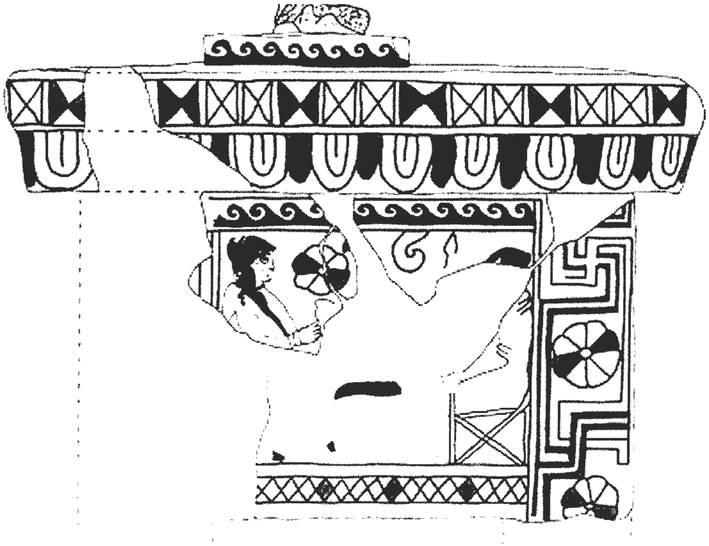


Figura 15G.5. *Larnax* del túmulo 76 de la necrópolis de Galera, Granada (Pereira *et al*. 2004, fig. 57).

restos del dinasta difunto se habrían depositado sobre un lujoso tapiz dispuesto en el suelo como lecho eterno. Ambos tapices estaban decorados con símbolos de resurrección en el Otro Mundo, el de Pozo Moro con palmetas y el de Galera con lotos. El tapiz o alfombra pintado en el suelo de la tumba de Galera medía 1,93 por 1,23 cm, aproximadamente 6,5 x 4 pies, medidas propias de un lecho oriental (Colidis 1992, 123 s., lám. 21 s.; Rehm 2005, 125), como los de Salamina (Gubel 1987, 271) y Gordion (Young 1981, 187 s.; Simpson 1990; *id*. 1996). La hipotética cámara de Pozo Moro mediría aproximadamente entre 2+1/2 y 3 pies de largo y de ancho (*vid. supra*, § 10.3.2), lo que apenas supone 1 m^2, espacio que pudo quedar cubierto por un tapiz de 4 o 9 rosetas, sobre el que se depositarían los restos del dinasta, probablemente en un *larnax*, junto a su ajuar.

En Oriente el uso de tapices y alfombras estaba muy extendido, desde Mesopotamia a Fenicia. Ezequiel (27,24) cita «tapices tejidos en varios colores, de fuertes y retorcidos hilos…» (Lipinski 1985) y en Asiria se documenta el uso de tapices a modo de alfombras (Dalley 1991), que en ocasiones imitan los suelos de piedra (Pottier 1924, n.º 74; Moortgat 1959, 12; Strommenger 1962, 32; Orthmann 1975, 323, lám. 23; Albenda 1978). En esta tradición tan extendida resalta el uso de tapices como lecho en sepulturas regias. El rey frigio Midas (*c*. 718 a. C.), al que se atribuye el túmulo real MM de Gordion (Young 1981), yacía en su cámara mortuoria sobre tejidos apilados que se habían conservado (Bellinger 1962; Young 1981, 7-9, 100 s., 189-190; Ellis 1981), entre los que destacaba el cobertor del lecho, situado en la esquina NW de la tumba. También es ilustrativa la descripción de la tumba de Ciro hacia el 530 a. C., que transmite Arriano (*Anab*. VI, 29,5-6), basada en la descripción de Aristóbulo, escritor de época de Alejandro: «…hay un sarcófago de oro, en el que había sido enterrado el cuerpo de Ciro; un lecho estaba a su lado con patas de oro labradas; sus colchas eran tapices babilónicos y la alfombra, tapices de púrpura…». Igualmente, en los kurganes de Pazyryk, en el Altai siberiano, aparecieron tapices (Jettmar 1964, 106 s., fig. 87 y 103; Rubinson 1990; Böhmer y Thompson 1991; Stronach 1993), fechados en el siglo v a. C.

(Hajdas *et al*. 2004), como uno de casi 2 x 2 m hallado en el túmulo V, decorado con 24 recuadros con florones rodeados de cenefas con animales, flores y jinetes. Este tapiz es escita por su técnica y estilo, pero refleja la misma tradición que las tumbas de Midas y de Ciro en Oriente y que los tapices de Galera y de Pozo Moro en el extremo Occidente.

En conclusión, este pequeño fragmento decorativo PM-M8, a juzgar por sus paralelos orientales y por el uso funerario del «Tapiz de Galera», constituye un indicio de que el monumento de Pozo Moro debía tener una cámara en la que se debieron depositar los restos del dinasta de Pozo Moro sobre un tapiz (Almagro-Gorbea 2008a), probablemente llegado de Oriente como la arquitectura y los relieves del monumento.

15G.2. Moldura con flores de loto yuxtapuestas

En la excavación aparecieron dos fragmentos de una misma moldura decorada con flores de loto (PM 5E8+5D6). Uno se halló en la cuadrícula 5E y otro en la cuadrícula 5D, ambos reutilizados en la estructura tumular de la tumba ibérica 5Einc5. Aunque estaban separados por unos 2,25 m de distancia, ambos fragmentos unen, por lo que han sido restaurados y actualmente forman un solo fragmento (Almagro-Gorbea 1983a, lám. 30a; Prieto 2017, 427, fig. 10.78), que en su estado actual mide 46,5 cm de longitud, 15 cm de altura y 13 cm de grosor.

Este fragmento de moldura tiene un pequeño filete liso en su base sobre el que sobresale la moldura formada por flores de loto yuxtapuestas muy esquematizadas, de las que se conservan prácticamente 4, una fragmentada en el extremo izquierdo, tres completas y apenas el inicio de otra a la derecha (fig. 15G.6A-B). A pesar de la tosquedad de su labra, es evidente que esta moldura está compuesta por flores de loto yuxtapuestas de aspecto bulboso, con dos extremos en forma de triángulo rectángulo con el cateto menor en la base, que dejan en el centro un espacio en forma de triángulo isósceles con la base en la parte superior, triángulo resaltado por un reborde.

Este motivo se ha relacionado «con las molduras que representan los ʻʻrugidosʼʼ de los distintos monstruos observables en los lados sur y norte del friso del monumento» (Prieto 2017, 427, fig. 10.78 y 11.2-3), al confundir el filete de la base con «el límite de un sillar, contiguo por tanto a otro que continuaría la escena». También se ha confundido con un cimacio lésbico (Robles 2023, fig. 2), una moldura que es muy diferente. Desde el siglo XIX se sabe que las molduras griegas de ovas y dardos («egg and dart») y de ovas y hojas («egg and leaf»), características del estilo jónico, son un elemento decorativo derivado a fines del siglo VII e inicios del VI a. C. de la tradición oriental de usar elementos vegetales de carácter simbólico, entre los que destacan las flores de loto y las palmetas en abanico. Las molduras del estilo jónico se inspiraron y derivan de molduras orientalizantes (Akurgal 1960; *id*. 1969, 80 s., 91 s., fig. 41, 226 s., fig. 167 s., etc.), que a su vez derivan de las egipcias, generalmente formadas por flores y capullos de loto yuxtapuestos (Goodyear 1887), por lo que no hay que confundir las molduras orientalizantes, como este fragmento de Pozo Moro, con el cimacio lésbico, aunque ambas elementos decorativos simbólicos tienen su origen en las citadas cenefas egipcias de flores y capullos de loto.

Este tipo de moldura, basado en el carácter sacro y mágico de la *Nymphaea caerulea,* se difundió desde Egipto a Fenicia, como muestra el sarcófago de *Ahiram* de Biblos (fig. 12.13). También era muy popular en Asiria y en los territorios sirio-hititas y desde Fenicia debió pasar a Chipre y a Grecia y se difundió por todo el Mediterráneo, hasta alcanzar Tartessos (Almagro-Gorbea

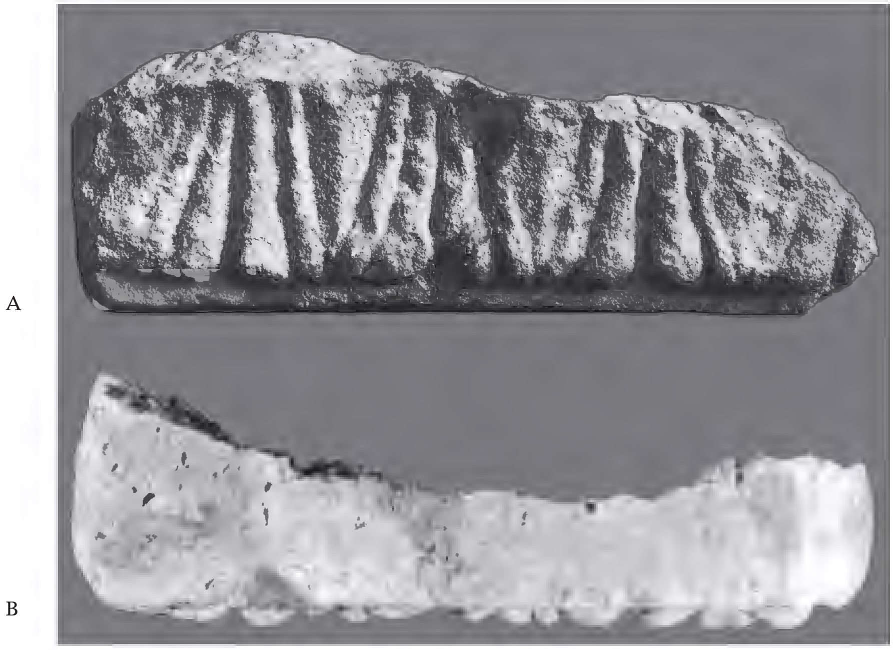


Figura 15G.6. Fragmento de moldura con palmetas de loto yuxtapuestas de Pozo Moro (foto: D-DAI-MAD-WIT-R-12-83-4).

y Torres 2010, 120 s., fig. 98A-B). Estas cenefas florales en Oriente eran el motivo ornamental favorito de pinturas y relieves asirios desde tiempos de *Kar-Tukulti-Ninurta* (1244-1208 a. C.), aunque la cenefa con lotos y palmetas, como las que aparecen en los suelos de los palacios asirios (fig. 15G.2 y 3), se han considerado una innovación (Albenda 2005, 132 s.) atribuida a Sargon II (722-705 a. C.). Esta cenefa se documenta en Nínive (*id*. 114 s., lám. 22, 33, 37, etc.) y en la habitación 22 de Till Barsip (*id*. 2005, lám. 18,1) y aparece con frecuencia igualmente en marfiles, como los de la habitación SW37 de Nimrud (Herrmann *et al*. 2004, 91, 132-134, 158, etc.). Sin embargo, su paralelo más próximo son las molduras de flores y de capullos de loto (fig. 15G.7), del sarcófago de Amatunte, datado *c*. 500 a. C. (Tatton-Brown 2004; Petit 2004; Stylianou y Schollmeyer 2007; Hermary y Mertens 2014, 353 s.). También usan esa decoración los cuencos de bronce asirios (Layard 1853, n.º 57A) y chipro-fenicios (Markoe 1985, nº Cy01), es frecuente en las cerámicas chipriotas de los estilos Bichrome IV y V (Gjerstad 1948, 62 s., lám. 35,2a, 39,16, 49,9b, 50,3b; Karageorghis 1975, n.º 52, 53, 55; Yon 1976, 208, fig. 83) y pasó a la cerámica griega (Akurgal 1969, lám. 63) y a los marfiles etruscos (Aubet 1970, lám. VII-VIII). Igualmente aparece en bronces hispano-fenicios y tartesios (Jiménez Ávila 2002, lám. 5,10; 41,102) y en cerámicas tartesias, como los *pithoi* de Carmona (Belén *et al*. 2004, fig. 2 y 3,4)

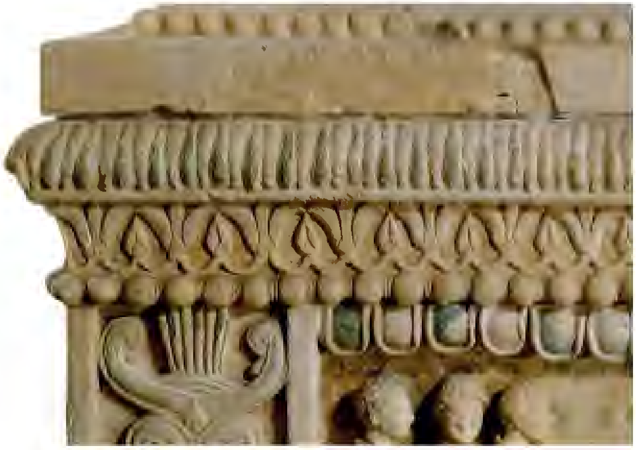


Figura 15G.7. Molduras del sarcófago de Amatunte (foto: MET DT257).

y en el mundo fenicio-púnico decora dinteles de la arquitectura númida (Rakob 1979, fig. 35), quizás por una tradición oriental probablemente renovada por influjo alejandrino.

Es difícil saber dónde estaría colocada esta moldura de lotos. Su pequeño tamaño y su escaso relieve permiten suponer que formara parte de la cornisa del dintel de una puerta, como otras molduras semejantes, por lo que pudo decorar el dintel de la hipotética cámara del monumento, sin excluir otras posibilidades. Apoyaría esta hipótesis el dintel decorado con un friso de lotos del mausoleo de Chemtou (Rakob 1979, fig. 30 y 35 y lám. 40), aunque este monumento se fecha *c*. 150 a. C. (Prados 2008, 126), pero esa moldura responde a la misma y larga tradición decorativa egiptizante documentada desde el sarcófago de *Ahiram* (Parrot *et al*. 1975, lám. 9 y 78).

15G.3. Fragmento de palmeta

Un fragmento de relieve de tamaño muy pequeño (PM-SN7), que solo mide 12 cm de longitud, 7,5 cm de altura y 3,5 cm de grueso, está decorado con una palmeta (Prieto 2017, 427, fig. 10.79), labrada en bajorrelieve con buena calidad (fig. 15G.8A).

Su pequeño tamaño impide saber a qué elemento decorativo pudo pertenecer, pero es una palmeta alargada formada tan solo por 7 pétalos y dos volutas muy estilizadas y simplificas en su base. Este tipo de palmenta es poco frecuente en el mundo fenicio, donde predominan palmetas de formas redondeadas y con mayor número de pétalos (Almagro-Gorbea y Torres 2010, 120 s., fig. 97-98). Sin embargo, palmetas semejantes decoran marfiles sirio-fenicios de Nimrud (Herrmann *et al*. 2004, 128, 132-133, 158), algunos de la misma forma, que también aparece en el

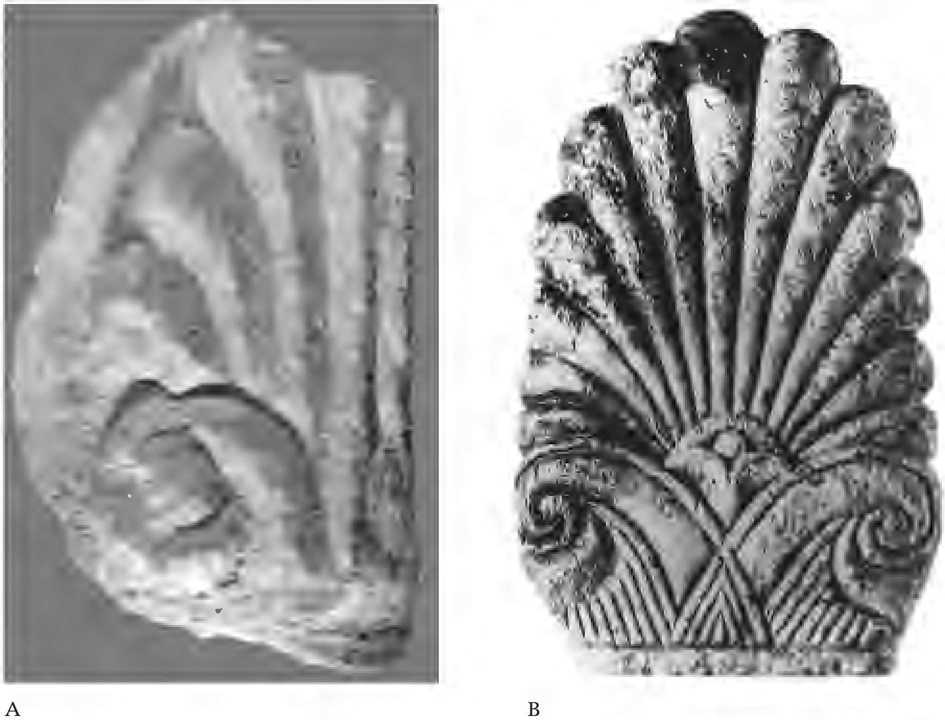


Figura 15G.8. A, Fragmento de palmeta con volutas de Pozo Moro (foto: D-DAI-MAD-WIT). B, Palmeta de marfil con volutas de Tharros (Bubenheimer 2000, lam. IVc)..

Mediterráneo Occidental (fig. 15G.8B), como un bella palmeta ebúrnea de Tharros (Bubenheimer 2000, 197, lám. IV,c-d) y otra de Monte Sirai de forma algo menos alargada (Moscati 1980, 191, fig. 1), que evidencian la popularidad de este motivo simbólico, aunque no sea posible conocer qué ubicación tuvo en el monumento esta palmeta.

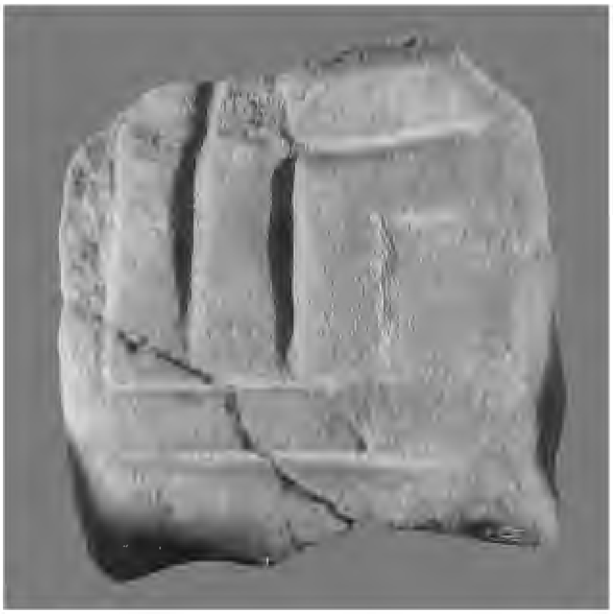


Figura 15G9. Fragmento de placa de Pozo Moro decorada con meandros (foto: MAG).

15G.4. Placa con decoración geométrica

Un pequeño fragmento de placa ofrece una decoración geométrica en bajorrelieve suave (PM-SN8). Fue recogido por Carlos Daudén, probablemente entre las piedras del majano. Mide 14 cm de longitud, 13 cm de ancho y 4 cm de grueso.

El motivo parece consistir en grupos de tres trazos rectos cortos adosados que forman ángulos de 90º y se ven cortados por otros trazos semejantes, por lo que más parecen formar meandros que esvásticas (fig. 15G.9). Esta decoración geométrica tiene paralelos orientales, quizás inspirada en tapices y tejidos, como la del vestido del rey *Warpalawas* en el relieve rupestre de Ivriz (Akurgal 1969, 219, lám. 30). Estos motivos geométricos son característicos de terracotas arquitectónicas frigias (Åkerström 1966; Cummer 1970, fig. 3, 10 y 11), pero motivos similares decoran los monumentos de Frigia y la cerámica geométrica de Frigia y Grecia.

El pequeño tamaño de este fragmento impide precisar a qué elemento decorativo pudo pertenecer. No parece que formara parte de una escena narrativa, por lo que pudo haber pertenecido a la decoración de la supuesta cámara, aunque también se ha sugerido que pudo estar situado como elemento decorativo bajo alguna moldura de las que separan las distintas partes del alzado del monumento, como también se ha supuesto para el fragmento con una roseta 15G.1. Aunque esta solución no parece convincente, el citado *larnax* de la tumba 79 de Galera (fig. 15G.5) combina rosetas y motivos geométricos, por lo que no se puede excluir que formara parte de la decoración arquitectónica del exterior del monumento.

15H. Mano abierta de la moldura sogueada

Un elemento iconográfico del monumento de Pozo Moro que destaca por su simbolismo son las manos situadas en el baquetón de la gola del cuerpo superior. Esta gola tenía un baquetón sogueado de 17 cm de altura decorado en su parte inferior, la más visible, con manos abiertas hacia abajo, dispuestas una en el centro y otras hacia los lados. El fragmento PM 2D10 (fig. 15H.1A-D) apareció en la excavación entre los restos de la moldura sogueada de la gola superior caídos en las cuadrícula 2D y 2E, a 5,6 m del lado norte del monumento, lo que confirma su pertenencia a la coronación del mismo. También se conserva un fragmento de otra mano similar (fig. 15H.2) e igualmente otros fragmentos menores sin manos del baquetón sogueado (fig. 15H.3A-D). Las manos representadas en esta moldura corresponden a la mano derecha tienen el dedo pulgar a la izquierda vistas desde abajo, que teóricamente sería su disposición originaria, pero podría ser la mano izquierda si se invirtiera el baquetón y se viera desde arriba, posición que no parece ser la original.

La mano es uno de los símbolos más complejos y universales, pues ya se documenta en el Paleolítico (Cohen 2012; Collado, ed. 2018) y su uso como símbolo continúa en la actualidad (Hildburgh 1906; *id*., 1955; Bur-Gibson 1930; *id*. 1932). Desde los estudios iniciales de Pozo Moro estas manos se consideraron de función apotropaica para proteger el monumento (Almagro-Gorbea 1978b, 257; *id*. 1982a, 243; *id*. 1983a, 207, n. 151), idea que se ha mantenido posteriormente (Olmos 1996, 104; *id*. 1999, IV-71.1; López Pardo 2006, 220 s., fig. 82; Prieto

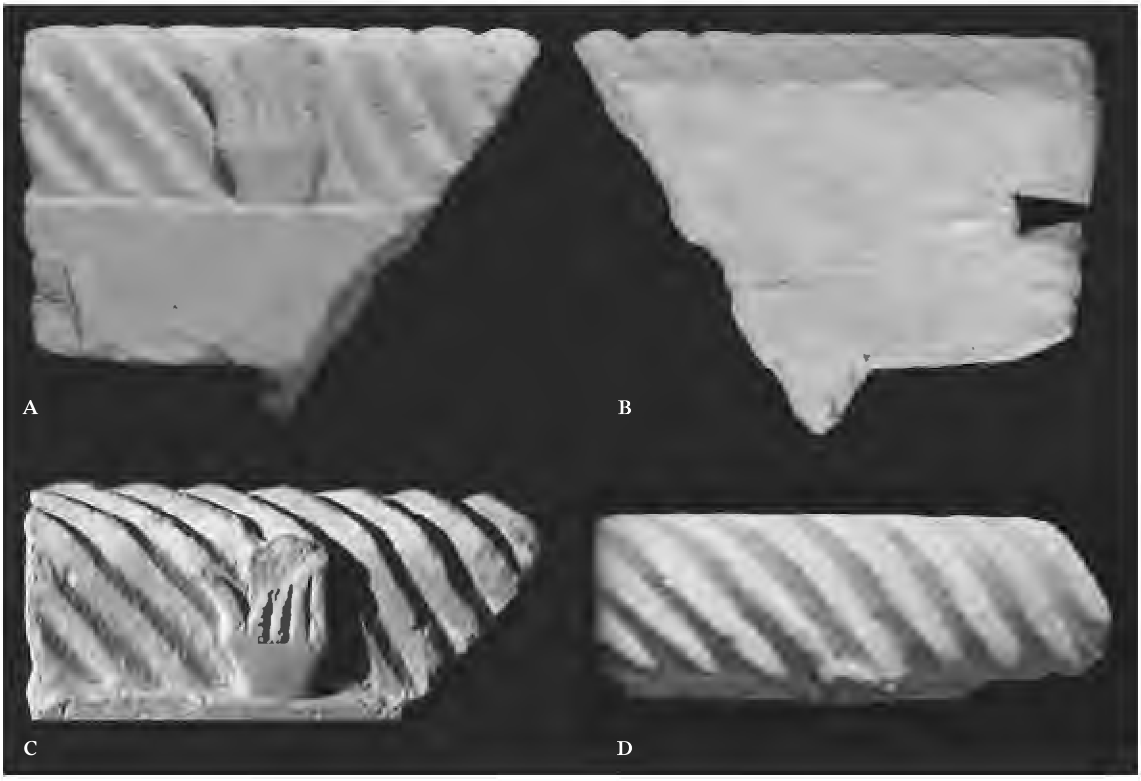


Figura 15H.1A-D. Sillar del baquetón superior con una mano abierta (foto: D-DAI-MAD-WIT-R, MAG y I. Prieto).

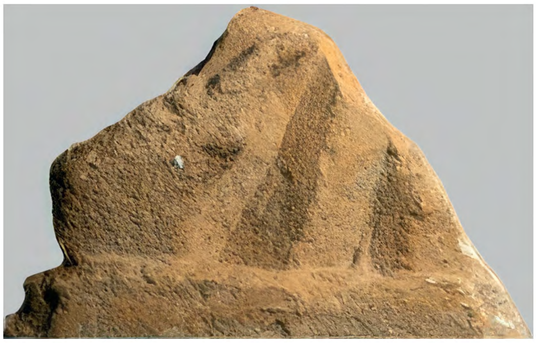


Figura 15H.2. Fragmento del baquetón superior con restos de una mano (foto: I. Prieto).

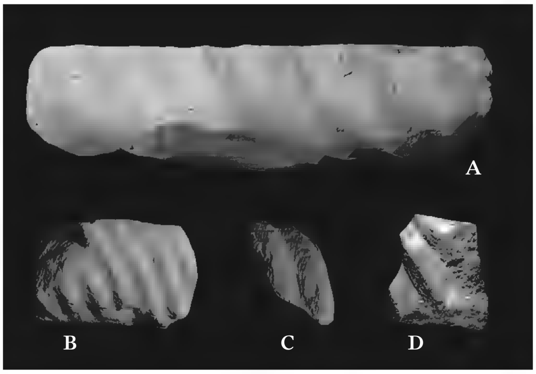


Figura 15H.3. Fragmentos del baquetón superior del monumento (foto: I. Prieto).

2017, 419), aunque también se propuso que sirviera de recuerdo o pervivencia y como signo del poder (Olmos 1996, 104; *id*. 1999, IV-71.1), idea más discutible. Por su parte Prieto (2017, 419), dada su situación bajo la coronación del edificio, indica que sería la «representación de la mano de la propia divinidad», para prevenir contra cualquier daño que se le infligiese al monumento por temor al castigo divino que esas acciones supondrían.

Las manos de Pozo Moro forman parte de los numerosos elementos apotropaicos de este monumento construido por un equipo de canteros, probablemente arameos, originarios del Norte de Siria y del Sureste de Anatolia. Por ello, los paralelos de Oriente son fundamentales para interpretar estas manos de carácter apotropaico y mágico. En Mesopotamia se usaban manos de hueso, concha o piedra como amuletos protectores desde el Periodo Dinástico Antiguo, amuletos que perduran en periodos posteriores, como las terracota denominadas «manos de *Ištar*» (Cornelius 1989; Black y Green 1992: 102), que se insertaban en los muros de palacios y templos como talismanes. También sellos paleobabilónicos (Ward 1910, 413, n.º 5, fig. 901 y 1189), representan un objeto de culto con la forma de una mano abierta (fig. 15H.4), cuyo significado preciso se desconoce (Black y Green, 1992: 102), y en una estela del santuario cananeo del Bronce Final (1500-1200 a. C.) de Hazor se grabaron dos manos (Ornan 2005a, 57), lo que evidencia la difusión de este símbolo por todo el Oriente.

En Egipto la mano aparece en jeroglíficos, escarabeos y textos mágicos (Keel y Uehlinger 1992, 270). La mano derecha era símbolo de fuerza numinosa, del poder del soberano y de autoridad justa (Altenmüller 1977; Kekes 2024), por lo que de Egipto pudiera proceder la idea de decorar con la mano determinados objetos, generalmente rituales, en especial de ofrenda, como «incensarios» y «cucharas de sal» (Jéquier 1921, 322; Fischer 1963, fig. 8; Gamer-Wallert 2016, 9 s.), además de «reposacabezas», dado su carácter apotropaico, tradición egipcia de la que, probablemente, proceden las manos de los «braserillos» o recipientes rituales orientalizantes (*vid. infra*). En las estelas de *Akhenaton* de El-Amarna (Murnane y Van Siclen 1993) la mano abierta extendida hacia delante es signo de bendición por la divinidad (Altenmüller 1977), gesto que pasó a la iconografía sirio-fenicia, en la

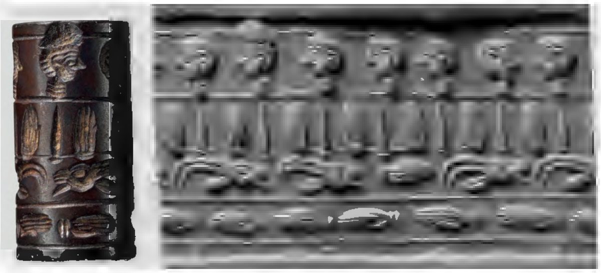


Figura 15H.4. Cilindro-sello sirio *c*. 1700 a. C. con manos protectoras (foto: MET).

que es habitual en las estatuas de sus divinidades (Negbi 1976, 86 s.; Keel 1972, figs. 283-284; Cornelius 2004, 29 s., fig. 3.9, 3.10, 13, 14, 16, 17, 18, 22) y en la estela del museo de Haifa (*id*., 3.8,a). También aparece en sellos y colgantes que evidencian su popularidad y existían amuletos de marfil fenicios en forma de mano, de los que derivan los amuletos característicos del antiguo reino de Saba, en Yemen y Arabia meridional, donde la mano era una iconografía popular (Grohmann 1914, 44-46; Antonini y ʿAlī Aqīl, 2007, 156, n.º I.A.d.2.9; 225, n.º III.B.7; McGregor 2010), pues incluso se conocen manos ofrecidas como exvoto o como castigo al dios *Tarub* de *Zafar* (Robin, 1985; Antonini y ʿAlī Aqīl, 2007, 156, n.º I.A.d.2.9). De esta extendida tradición oriental procede la «Mano de Fátima», tan popular en el mundo árabe (Grohmann 1914, 44-46; Silva 2013; von Kemnitz 2023).

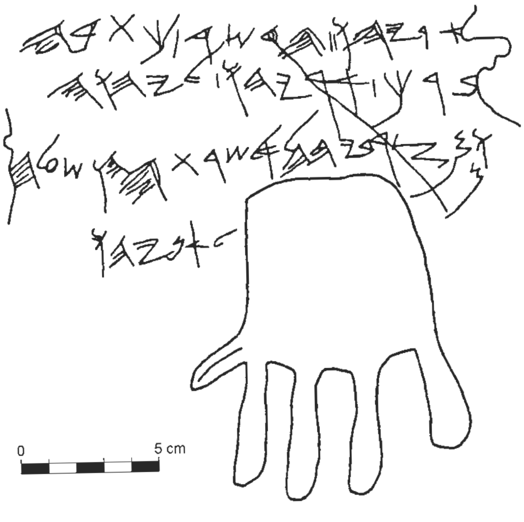


Figura 15H.5. Mano grabada en la tumba de Khirbet–el-Qom, cerca de Hebrón (Winter 1983, fig. 513).

Las manos abiertas situadas en la cornisa superior del monumento de Pozo Moro testimonian esta arraigada tradición de protección mágica, semejante a la del disco solar alado, que desde el Imperio Antiguo era símbolo de la divinidad (Shonkwiler 2014, 63 s.). En Pozo Moro las manos se asocian a la moldura sogueada, cuya función mágica protectora procede del «trenzado» utilizado en Egipto para indicar el carácter sagrado de un monumento, como muestra el sarcófago de *Ahiram* (Chehab 1949, 115; Ferron 1975, 266 s., fig. 1 y 2; Parrot *et al*. 1975, fig. 79; Rehm 2004, 29 s., fig. 8, lám. 1) y un soporte de terracota palestino con una diosa de tipo *Qadesh* (Cornelius 2004: n.º 5.24, 5.35), trenzado mágico que pasó a los cuencos de bronce nordsirios y arameos (Markoe 1985, 158A, n.º Cy3, Ge3, U6, etc.).

Los textos y la iconografía en Oriente ofrecen los mejores paralelos para interpretar las manos de Pozo Moro. Destaca la mano abierta hacia abajo grabada hacia el 750 a. C. en un pilar entre las tumbas I y II de Khirbet el-Qom (fig. 15H.5), cerca de Hebrón (Keel 1980, 172, fig. 14; Winter 1983, fig. 513; Schroer 1984; Stavrakopoulou 2004, 259; Cornelius 2017, 224, fig. 18.1; etc.). La mano aparece debajo de una inscripción (fig. 15H.5) que menciona a *Yahveh* y a *Asherah* (Lemaire 1977, 598), probablemente como esposa de *Yahveh*. La mano de Khirbet el-Qom se considera la mano protectora de la diosa (Mittmann 1996, 34, fig. 1, a-k), aunque también pudiera ser un símbolo apotropaico contra el mal (Schroer 1984). En cualquier caso, su contexto indica que es la «Mano de Dios», pues, no sin dudas, la inscripción indica que su autor, *Uriyahu*, ha sido bendecido «por *Yahveh* y por su *Asherah*», que «le salvó de sus enemigos» (Dever 1969-1970; *id*., 1999; Margalit 1989; Shea 1990; Keel y Uehlinger 1998, 239; Djikstra 2001; Hadley 2000, 115 s., 137 s., 150 s.). Es, por tanto, la «Mano de Dios», que tenía una larga tradición en Oriente, como muestra la Biblia (*Ex*. 33,22; 2 *Is*. 51,16; *Sal* 119,173; etc.). Esa «Mano de Dios» es una metáfora de la omnipotencia de la Divinidad, que guía, da fuerzas y protege (Van de Woude 1978; Kieffer y Bergman, eds., 1996; Wagner 2007), símbolo del que procede la llamada «Mano de Fátima» (*vid. supra*). Esa es la mano que protegía el monumento funerario de Pozo Moro.

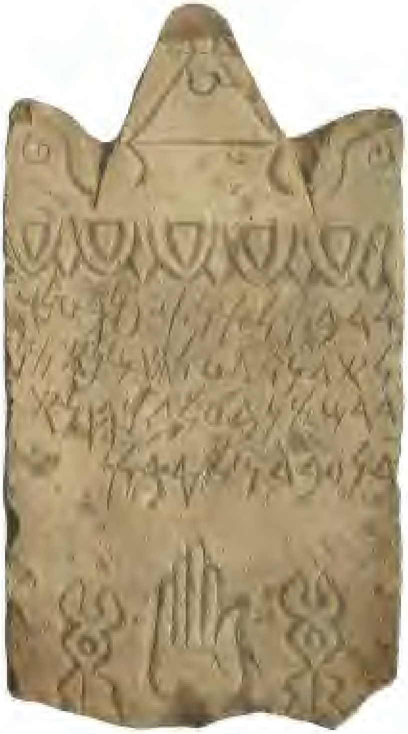


Figura 15H.6. Estela púnica de Cartago con mano abierta (foto: Cabinet de Médailles, inv.54.pun.26).

El simbolismo de la mano también se relaciona con un gesto ritual de salutación originario de Oriente que consistía en alzar la mano. Este gesto, tradicionalmente denominado «actitud de orante» (Hours-Miédan 1950, 60 s.; Ferron 1975, 79 s.; Almagro–Gorbea 2010c), llegó a Hispania a través del mundo fenicio-púnico. En Oriente aparece en esculturas, relieves, bronces y marfiles (Ferron 1975, 266 s., 303 s.; Barnett 1982, lám. 50c), pues era un gesto característico del difunto divinizado al dirigirse a sus descendientes, como muestra el sarcófago del rey *Ahiram* de Biblos (Rehm 2004, 29 s., fig. 8, lám. 1) y las estelas sirio-hititas (Ferron 1975, 286, fig. 3B; Bonatz 2000a, 17, lám. 9,C11).

Este gesto ritual aparece en estelas fenicias desde la primera mitad del siglo v a. C. (Dunad y Duru 1962, lám. 28,2, 30,1, 36,1-2 y 77-85; Ferron 1975, 287 s., fig. 4-9; etc.), y de la evolución de este gesto procede la mano abierta, muy resaltada, de las estelas púnicas tardías (fig. 15H.6), características de las necrópolis de Cartago como símbolo de la divinidad (Babelon 1985, 179; CIS II,3 340, n.° 2204, lám. XLV). El saludo ritual fenicio con la mano alzada caracteriza al difunto divinizado en estelas funerarias púnicas (Ferron 1975, lám. 14,3, 49,3, 84,2, 114, 117, 262 s., etc.; Almagro–Gorbea 2010c) y en sarcófagos (Delattre 1903; Parrot *et al*. 1975, fig. 177 y 179; Lembke 2001, lám. 61; etc.) y ese gesto ritual también era característico de la divinidad, como muestra la figura del *Sardus Pater* de Genoni (Parrot *et al*. 1975, fig. 247; Moscati 1982, s.p.), gesto igualmente representado en escarabeos (Parrot *et al*. 1975, fig. 115; Moscati, ed. 1988, n.º 654, 659), terracotas (Parrot *et al*. 1975, fig. 286; Almagro 1980, lám. 46,2-4 y 47) y estelas funerarias ebusitanas (Almagro–Gorbea 2010c).

Este característico gesto ritual y apotropaico pasó al mundo ibérico, pues es el que ofrecen los anguipedes de la hilada 8 del monumento de Pozo Moro (*vid. supra,* § 15A), y también se documenta en algunos exvotos ibéricos desde fines del siglo vi a. C., lo que confirma su origen fenicio. Alzar la mano derecha entre los íberos era un gesto ritual habitual, tanto de hombres (Álvarez Osorio 1941, lám. 38, n.º 237, 238 y 240, 71, n.º 540, 120, n.º 1628; Nicolini 1977, 50, n.º 7, 208, n.º 80) como de mujeres (Álvarez Osorio 1941, lám. 4, n.º 16 y 176; 63, n.º 454, 457 y 458, 149, n.º 2323; Nicolini 1977, 60 s., n.º 11-12), como confirman los *kálathoi* de Azaila y de Alcorisa (Cabré 1943; Almagro-Gorbea 2024a).

Esta larga tradición del sentido ritual de la mano abierta en Oriente explica el origen de su uso como talismán mágico o amuleto apotropaico en Hispania. Las manos del monumento de Pozo Moro se pueden relacionar con las asas con manos de los «braserillos» o bandejas rituales orientalizantes, características de la Península Ibérica y en ocasiones asociadas a símbolos de *Astart* como rosetas y cabezas hathóricas (Cuadrado 1956; *id*. 1966; Jiménez Ávila 2002, 37 s., 105 s., 133 s.; Prada 2015). En estas bandejas rituales se discute si las manos eran un símbolo apotropaico o de ofrenda, pero no deben relacionarse con las *tesserae hospitales* en forma de mano (Nieto 1970, 65, n. 11), elemento que procede de otra tradición iconográfica.

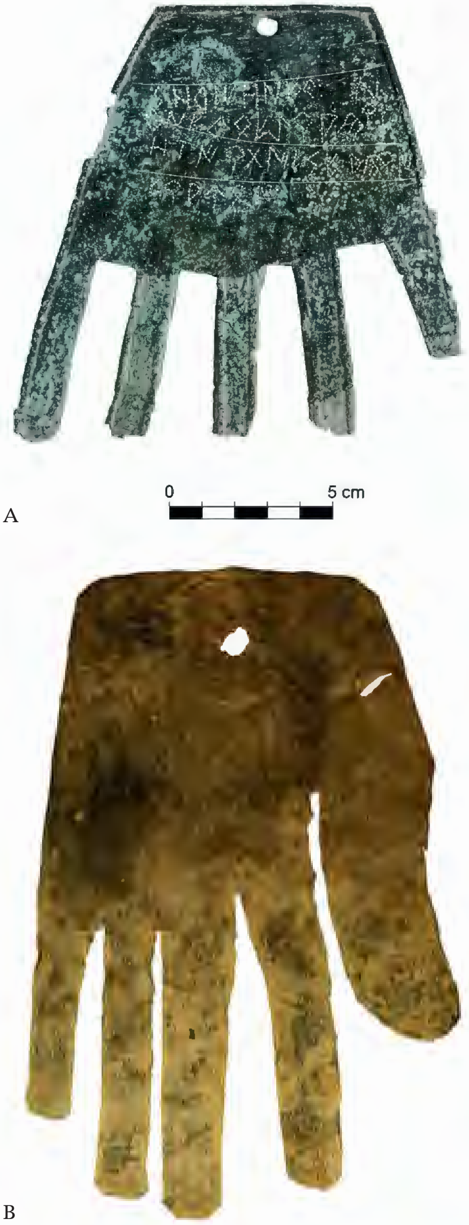


Figura 15H.7. A, Mano de bronce de Irulegui, Navarra (foto: S. C. Aranzadi). B, Mano de plomo de Puy de Alcalá, Zaragoza (sin escala) (foto: Museo de Zaragoza).

La tradición de las manos de Pozo Moro prosigue en la mano de chapa de bronce con un texto probablemente mágico (fig. 15H.7A) que apareció a la entrada de una vivienda de inicios del siglo I a. C. en el poblado vasco-pirenaico de Irulegui, Navarra (Aiestaran *et al*. 2024; Gorrochategui y Santazilia, eds. 2023; Almagro-Gorbea 2025). Esta mano probablemente era un talismán protector, que debe incluirse en la larga tradición española de amuletos en forma de mano (Bur-Gibson 1930; *id*. 1932), como la mano similar recortada en una chapa de plomo (fig. 15H.7B) del Puy de Alcalá en Zaragoza (Ayestarán *et al*. 2023, fig. 9,1 y 10,2) y otros pequeños amuletos en forma de mano (fig. 15H.8), igualmente abierta (Almagro-Gorbea, 2025, fig. 10).

La mano labrada en la moldura sogueada de Pozo Moro era, en consecuencia, un elemento mágico visible y perfectamente comprensible, que formaba parte de la protección sobrenatural del monumento. El carácter apotropaico de las manos del monumento de Pozo Moro se comprende mejor si se relaciona con la mano abierta que oponen al jabalí bicéfalo los anguipedes para contrarrestar su poder maléfico (fig. 15A.1). Ese mismo carácter mágico protector tendría el *Kulullu* o «Tritón», probablemente situado en el centro de la hilada 15 (fig. 15B.1) y la imagen alada de la Diosa de Pozo Moro que vigilaba la entrada al *témenos* (fig. 14A.1A). También defendían mágicamente el monumento los ocho leones desde todas las esquinas como símbolo de la divinidad, al igual que los leones que defendían las puertas de murallas, templos y palacios hititas y sirio-hititas (Bittel 1976, fig. 209-211, 258-259; Caubet 2002, 223; Strawn 2005, 217-224; etc.), cuyo carácter apotropaico explicitan las inscripciones de los dos leones dispuestos a la entrada del palacio del gobernador asirio de Til Barsip, (Thureau-Dangin 1930; Thureau-Dangin y Dunand 1936), que revelan su función protectora como talismanes apotropaicos de carácter mágico, para alejar el mal y propiciar el bien. El mismo carácter mágico protector tenían elementos arquitectónicos como el *témenos* sobre el que se alzaba el monumento o las gradas de la base, que lo elevaban del suelo sobre el terreno no consagrado (*vid. supra*, § 12.3 e *infra*, 18.2). Esa misma función mágica protectora poseían las molduras sogueadas que coronaban los dos cuerpos del monumento, como en el sarcófago de *Ahiram* (Rehm 2004, 29 s., fig. 8, lám. 1), molduras sobre las que aparecían las manos de la divinidad para

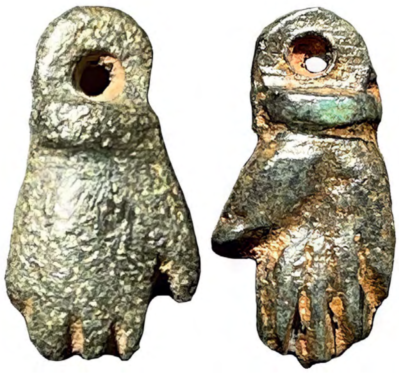


Figura 15H.8. Amuleto ibérico en forma de mano ibérica (foto: eBay).

reforzar su protección mágica, manos que inician la larga tradición de la «Mano de Dios», símbolo mágico popular desde la Antigüedad que ha perdurado como talismán en la tradición española hasta nuestros días.

Todo lo señalado evidencia la función apotropaica de las manos situadas en la cornisa del monumento de Pozo Moro, pues su disposición y paralelos indican que fueron concebidas para proteger mágicamente el monumento (Almagro-Gorbea 1978b, 257; *id*. 1983a, 207, n. 151), junto a otros elementos igualmente concebidos con carácter mágico apotropaico. Esta acumulación de elementos simbólicos de carácter mágico característicos del Oriente en el monumento de Pozo Moro formaba un pensado conjunto de símbolos protectores que daban belleza a la construcción y resaltaban su carácter divino y regio como ejemplo de *Machtkunst*, pero, ante todo, su carácter mágico buscaba la perdurabilidad de la construcción como *Domus Aeterna* en la que residía el *nefesh* del dinasta, a fin de asegurar su vida en el Otro Mundo.

16. LAS ESCULTURAS DE LEONES

16.1. Análisis formal

El elemento que más destaca y que llama más la atención del monumento de Pozo Moro son las esculturas de ocho leones que constituían los sillares de las esquinas, cuatro en la base del cuerpo inferior (Almagro-Gorbea 1983a, 193 s.), que corresponde a la hilada 4, y otros cuatro situados probablemente en la hilada 12 del cuerpo superior del monumento (fig. 10.12A-D).

Ya se ha abordado el análisis estilístico de estos leones (*vid. supra*, § 13.5), pero es fundamental señalar que estos leones dan al monumento personalidad y una fuerza indiscutible, además de formar parte esencial del mensaje iconográfico que transmitían el friso y demás elementos escultóricos que decoraban el monumento. En consecuencia, conviene recapitular la información que aporta la ubicación, función y significado de los leones, su estilo, paralelos y su interpretación iconográfica, aunque sean temas aludidos a lo largo de este estudio.

Las excavaciones de Pozo Moro permitieron recuperar cinco de los ocho leones que originariamente decorarían el monumento (fig. 16A.1-8), además de una escultura de león de menor tamaño inacabada y desechada (fig. 16A.9). Cuatro de estas esculturas de león aparecieron caídas junto a las esquinas de la base del monumento y media escultura de un quinto león apareció a 3,90 m de distancia del lado norte junto a restos de la gola del cuerpo superior (*vid. supra*, § 5.2). Además, hay noticias del hallazgo, hace aproximadamente un siglo, de otros dos leones, que por desgracia han desaparecido (*vid. supra*, § 3.1). En consecuencia, se conservan cinco leones, aunque puede considerase seguro que originariamente habrían sido ocho.

El análisis estilístico de los leones conservados ha permitido conocer sus características y se ha identificado la actividad de dos escultores distintos (*vid. supra* § 13.5), aunque son evidentes las similitudes entre todos los leones de Pozo Moro, sin diferencias técnicas ni estilísticas notables entre los del cuerpo inferior y los del superior del monumento, pues todos están concebidos y realizados con las mismas medidas y proporciones modulares, aunque los del cuerpo inferior son de tamaño ligeramente mayor que los del superior, probablemente porque la longitud de los superiores se redujo ligeramente para adaptarse al menor tamaño de este cuerpo, lo que permite diferenciar a los leones del cuerpo inferior de los del superior del monumento.

Según la reconstrucción más probable (*vid. supra* § 10.3 y 10.4), los leones estaban dispuestos en parejas, dos mirando hacia el este y otros dos hacia el oeste, por lo que el lado esculpido de sus cuerpos se vería desde el norte y el sur, mientras que desde los lados este y oeste los leones se verían de frente (fig. 10.12A-D). Entre ellos se observan algunas diferencias, en especial en las carrilleras, sotabarbas, morros y entrecejos, tratadas en cada ejemplar de forma distinta. Estas diferencias revelan que dos leones fueron labrados por el denominado «*Maestro del León-1NW*», frente a los atribuidos al «*Maestro del León-1SE*» (*vid supra* § 13.5).

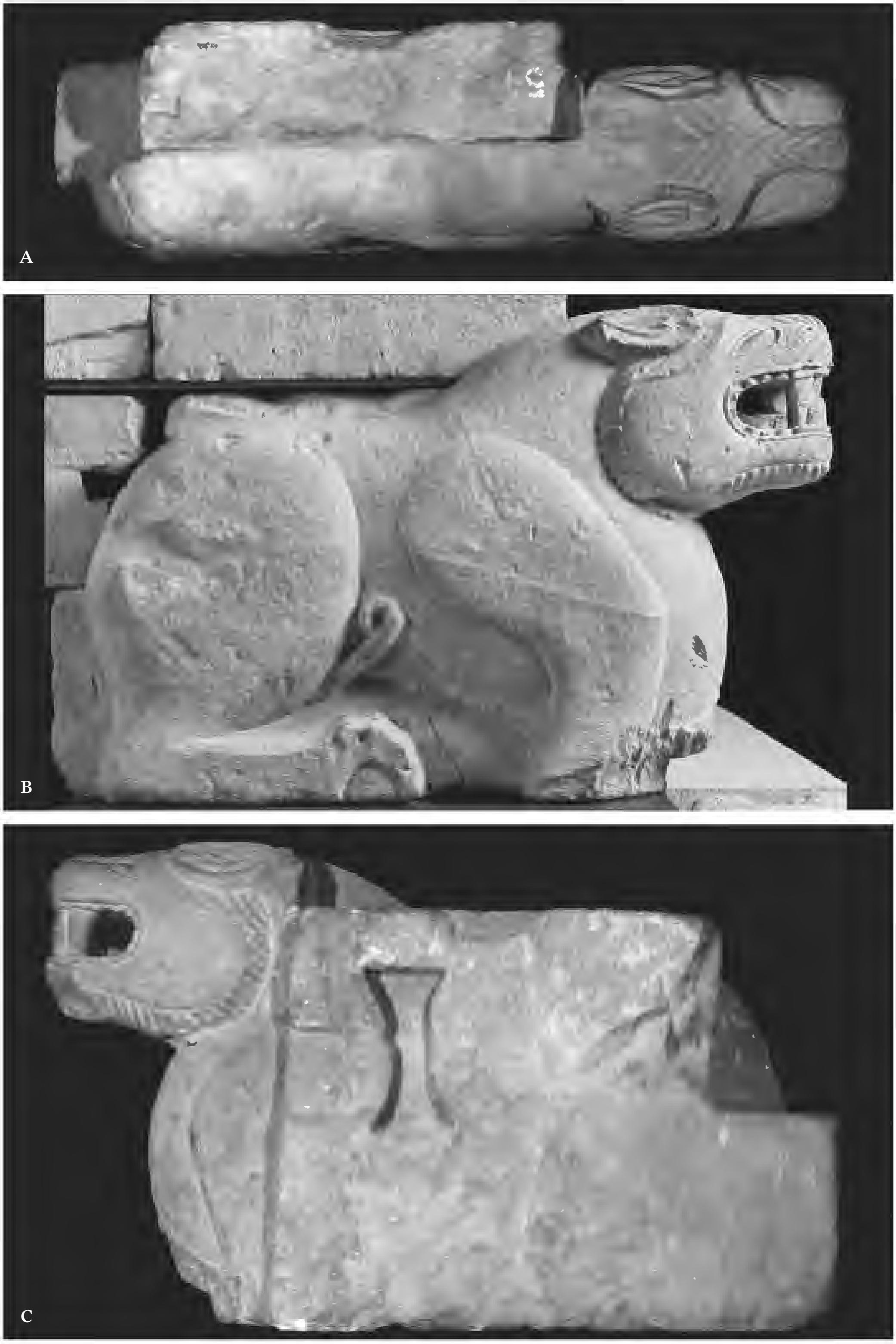


Figura 16A.1. A-C, Vista vertical, lateral e interior del león 1NW = PM 54+PM-X7+PM5E4 (fotos: A y C, DAI; B, MAN).

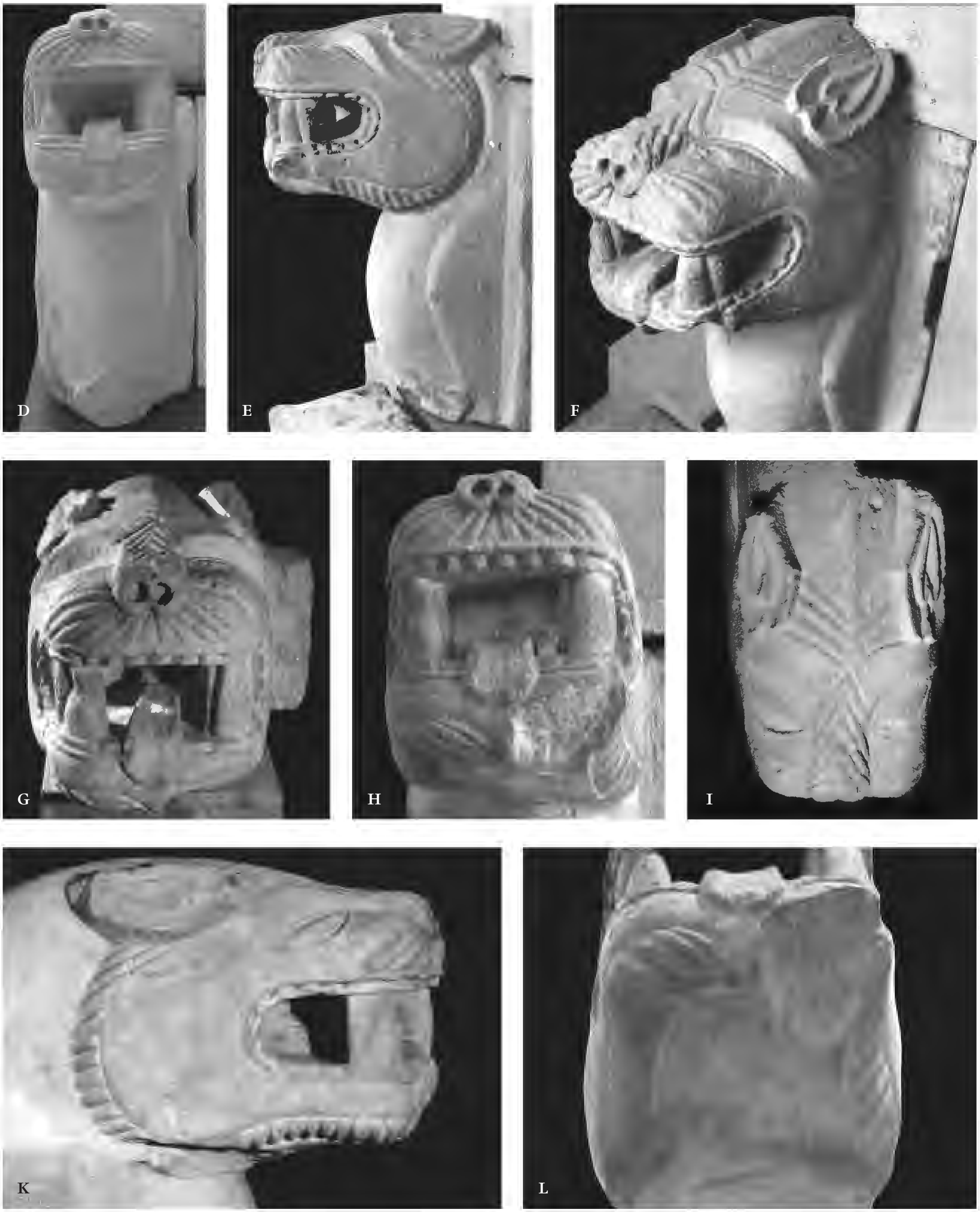


Figura 16A.2. D-H, Detalles del león 1NW (fotos: DAI, excepto D, H y K, MAG).

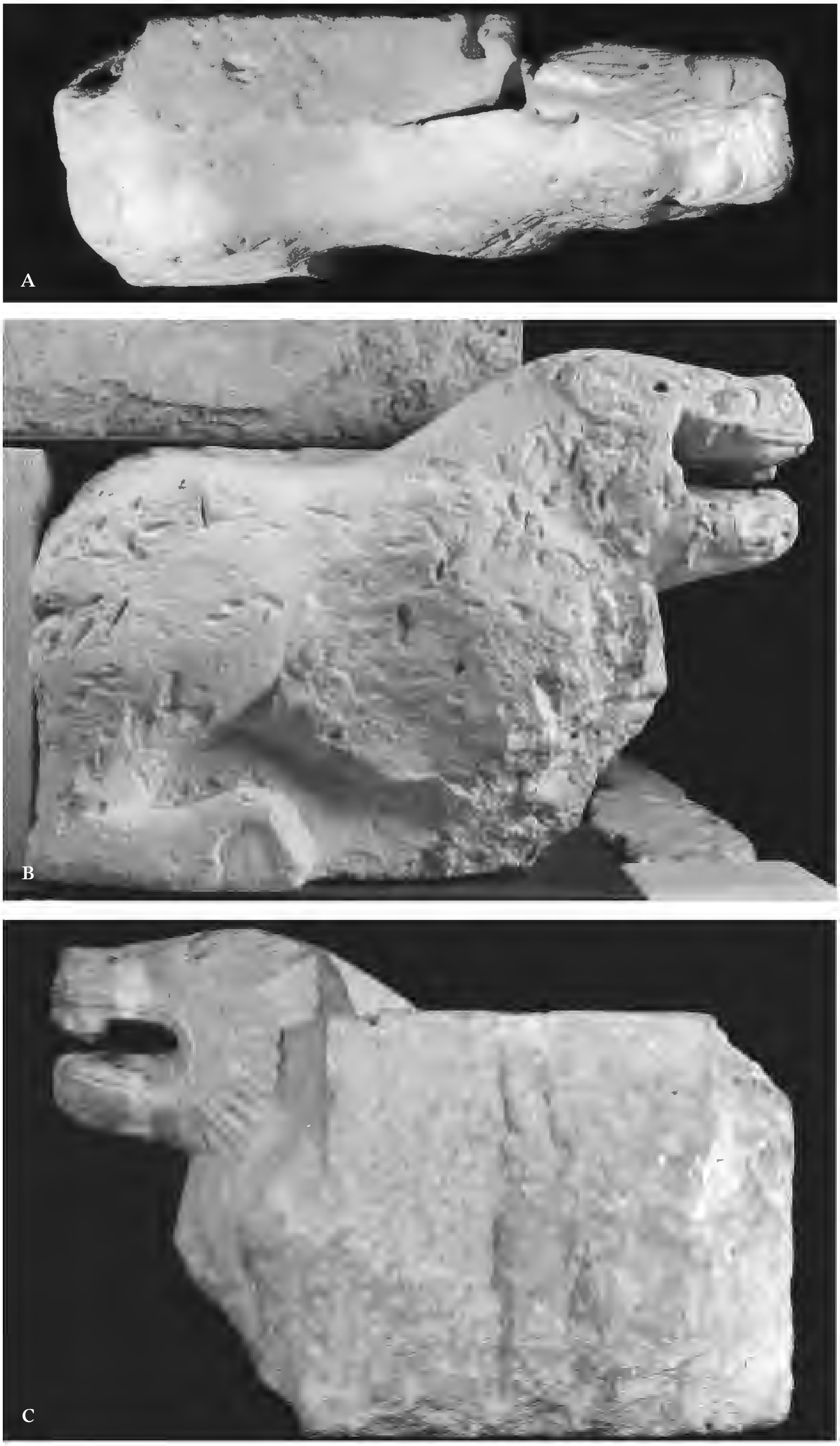


Figura 16A.3. A-C, Vista vertical lateral e interior del león 1SE = PM 52 (fotos: A y C, DAI; B, MAN).

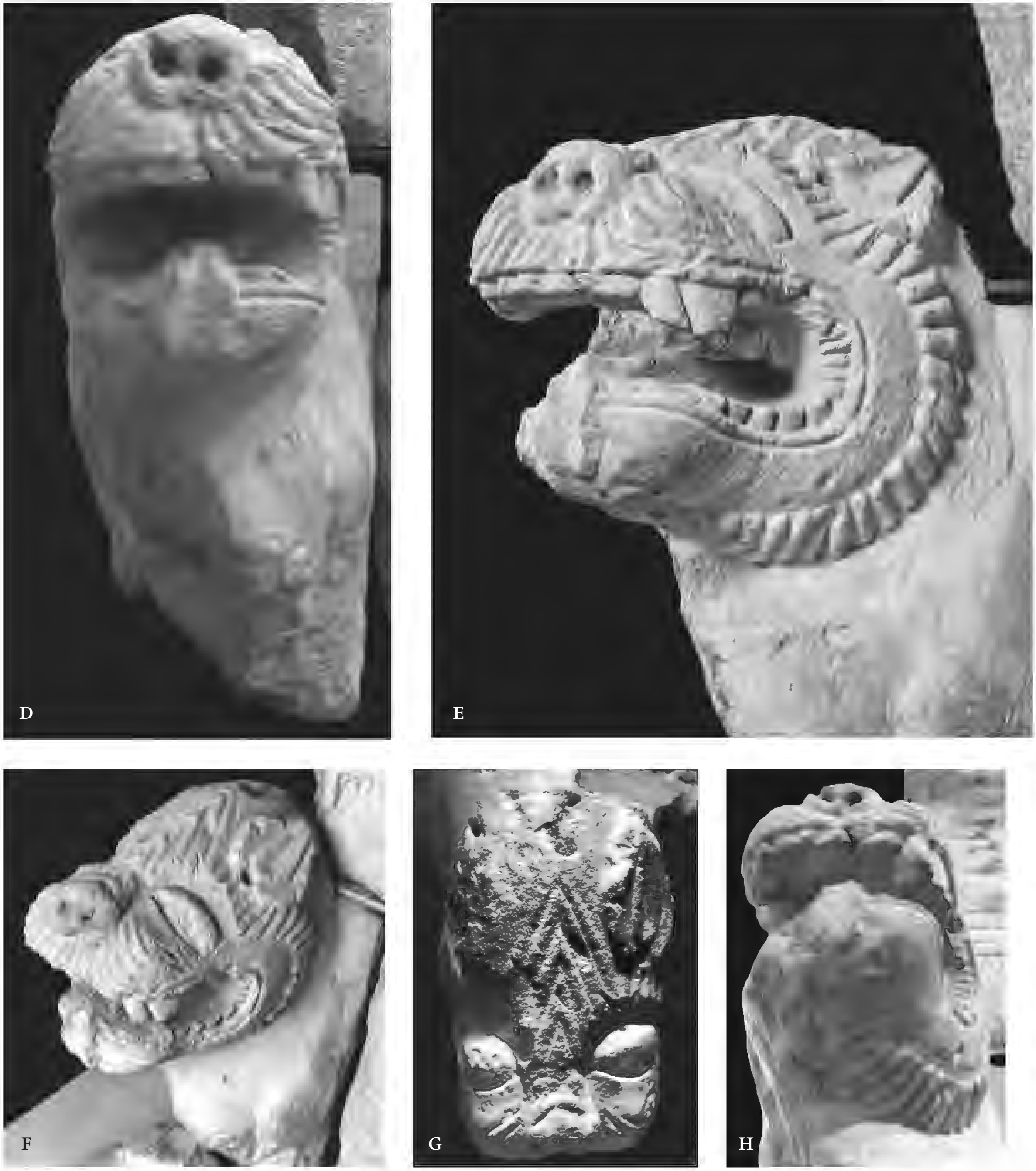


Figura 16A.4. D-H, Detalles del león 1SE (fotos: D y H, MAG; E, MAN; F y G, DAI).

Los leones de Pozo Moro se han representado como seres fabulosos concebidos con una fuerte abstracción y con formas esquemáticas, pues eran monstruos terroríficos míticos, no un animal real, que probablemente desconocían. Desde su descubrimiento despertó interés su estudio formal y estilístico, pero es difícil precisar su origen e identificar sus paralelos concretos, tanto

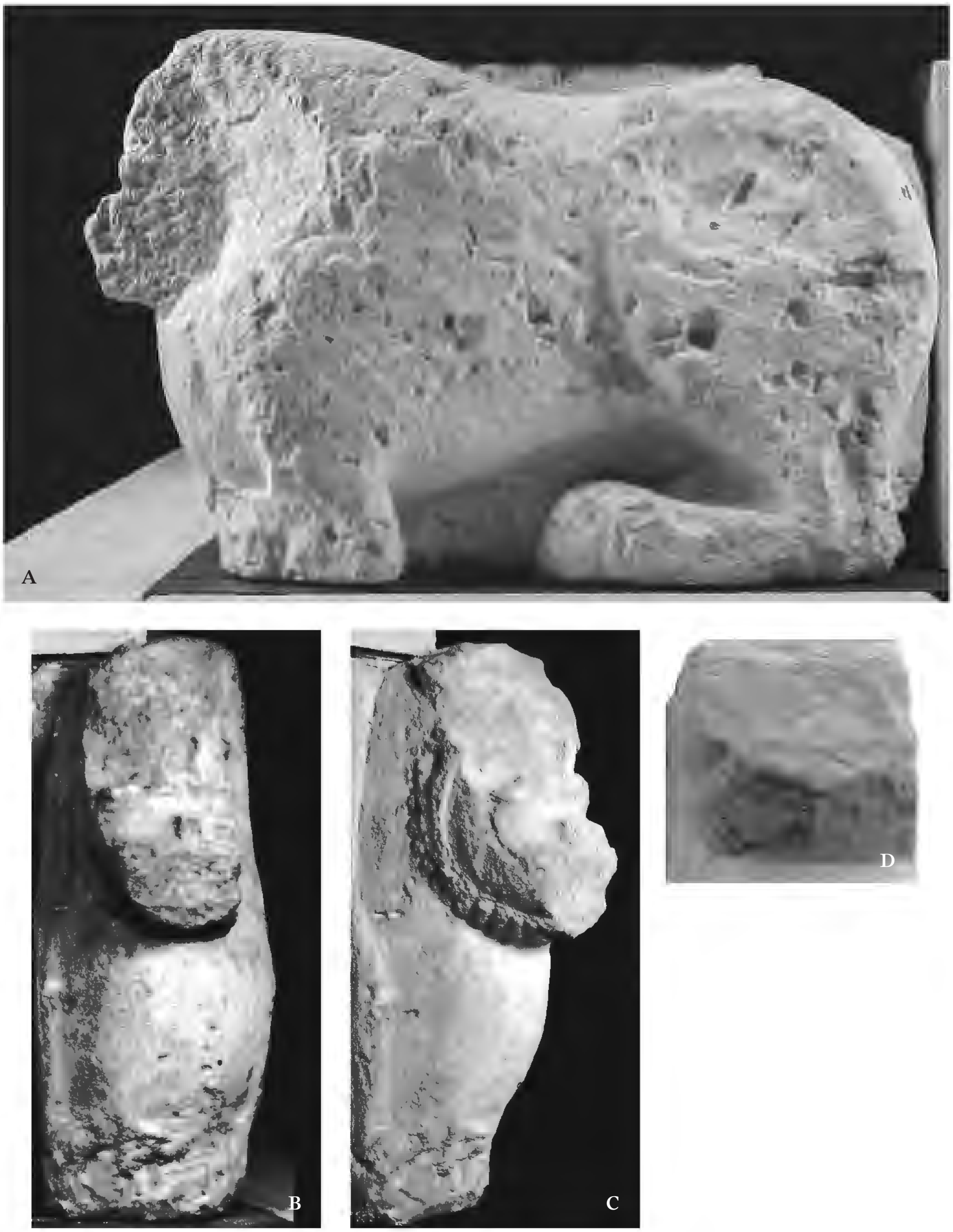


Figura 16A.5. A-D, Vista lateral y detalles del león 1SW = PM 51 (fotos: A, MAN; B-C, DAI; D, MAG).

para determinar su cronología como para comprender su significado e identificar la procedencia de los constructores del monumento y, en consecuencia, de quienes planificaron su iconografía.

Estos leones de Pozo Moro tienen una forma similar a sus paralelos neohititas, pero han sido realizados a una escala mucho menor que sus prototipos de Oriente y, en general, son de menor calidad técnica y de ejecución más simple. Su concepción formal e ideológica sigue la tradición de las esculturas monumentales de leones que decoraban y protegían mágicamente las puertas

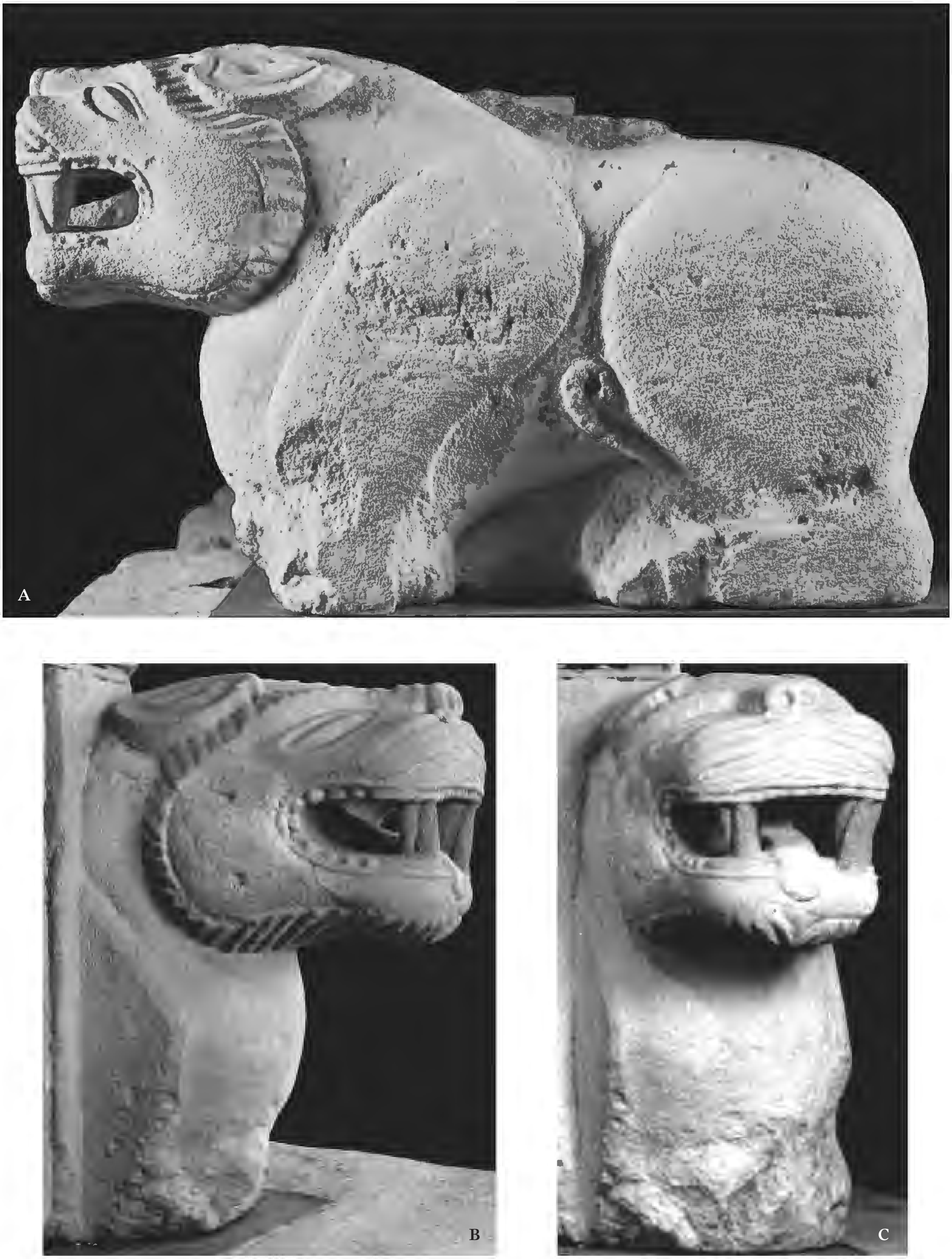


Figura 16A.6. A-C, Vistas lateral y frontal del león 2NE = PM 50 (fotos: A, MAN; B-C, DAI).

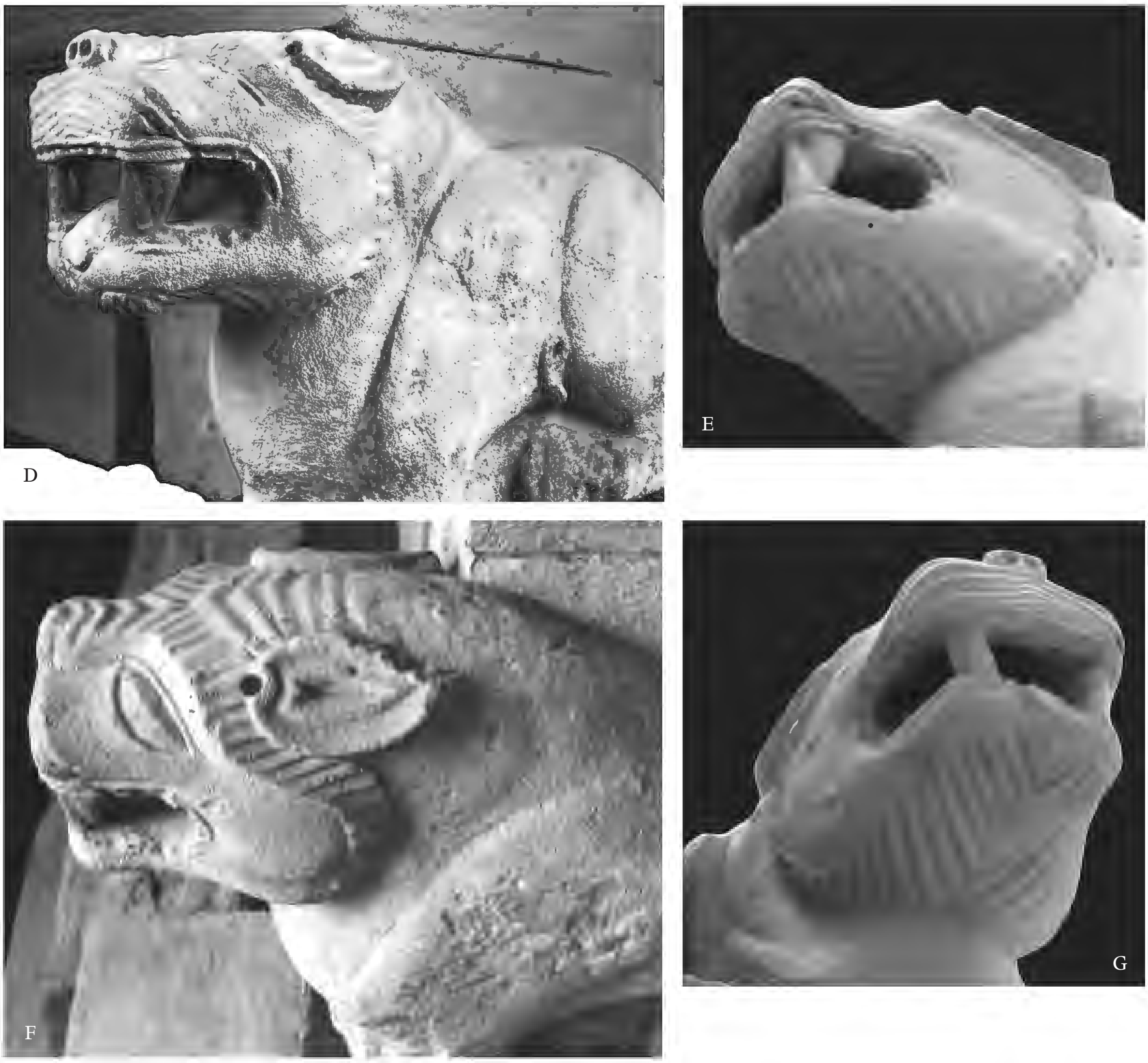


Figura 16A.7. Detalles del león 2NE (fotos: D y F, DAI; E y G, MAG).

de ciudades, palacios y templos y también constituían el soporte de las esculturas sobre leones de dioses hititas de la Edad del Bronce y de reyes divinizados de los estados neohititas que florecieron del siglo XII a. C. al VII a. C., sin que se pueda señalar un centro o área de procedencia concretos.

Su mayor fuerza se concentraba en la expresión de fiereza de las cabezas cúbicas con grandes fauces (Almagro-Gorbea 1973a, 12-13), que, junto a sus fuertes garras, contribuirían a resaltar su aspecto terrorífico, pues eran fieras que causaban la muerte (Strawn 2005), por lo que estas esculturas tenían carácter apotropaico como defensores del monumento y del *nefesh* del dinasta enterrado. En este aspecto recuerdan la disposición de los leones representados como un animal poderoso que defiende las puertas de murallas, templos y palacios hititas y siriohititas (Bittel 1976, fig. 209-211, 258-259; Caubet 2002, 223; Strawn 2005, 217-224; etc.), pero también recipientes para perfumes sagrados (Ciafaloni 1996), que ofrecen estrechas relaciones

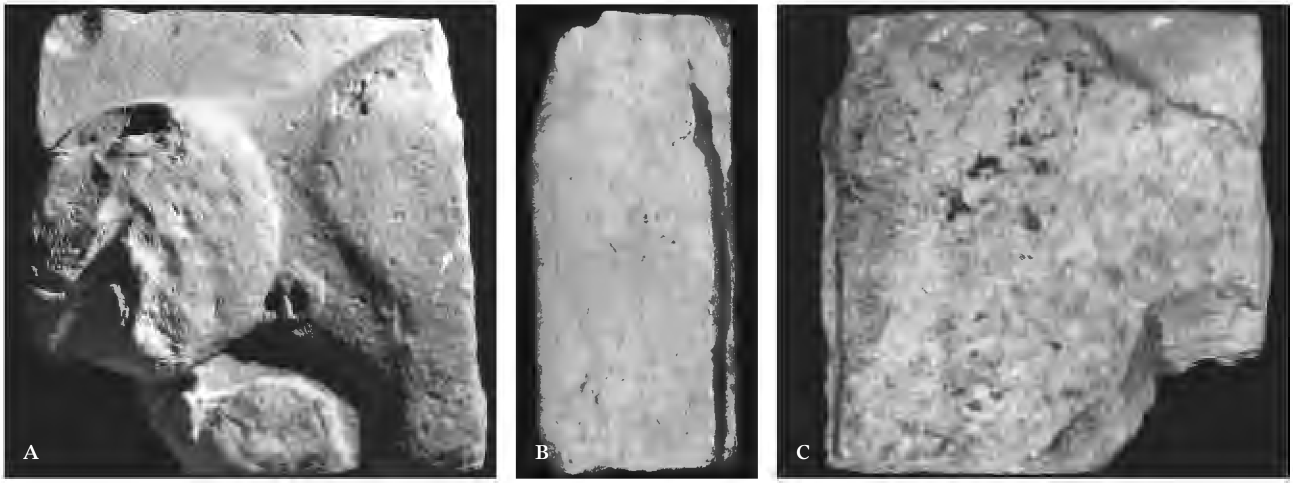


Figura 16A.8. A-C, Vistas lateral, posterior e interior del león 2NW = PM-2E3 (fotos: DAI).

estilísticas y funcionales. Sin embargo, los leones de Pozo Moro aparecen sobre la *krepís* del monumento como elemento sustentante y protector, tanto de su cuerpo inferior como del cuerpo superior, en el que estaría la cámara, por lo que aúnan su función apotropaica a la sustentante, en ambos casos con carácter mágico, lo que los relaciona con monumentos como el *Megazil* B de Amrit y con otros semejantes de tradición sirio-fenicia (*vid. supra*, § 12.3).

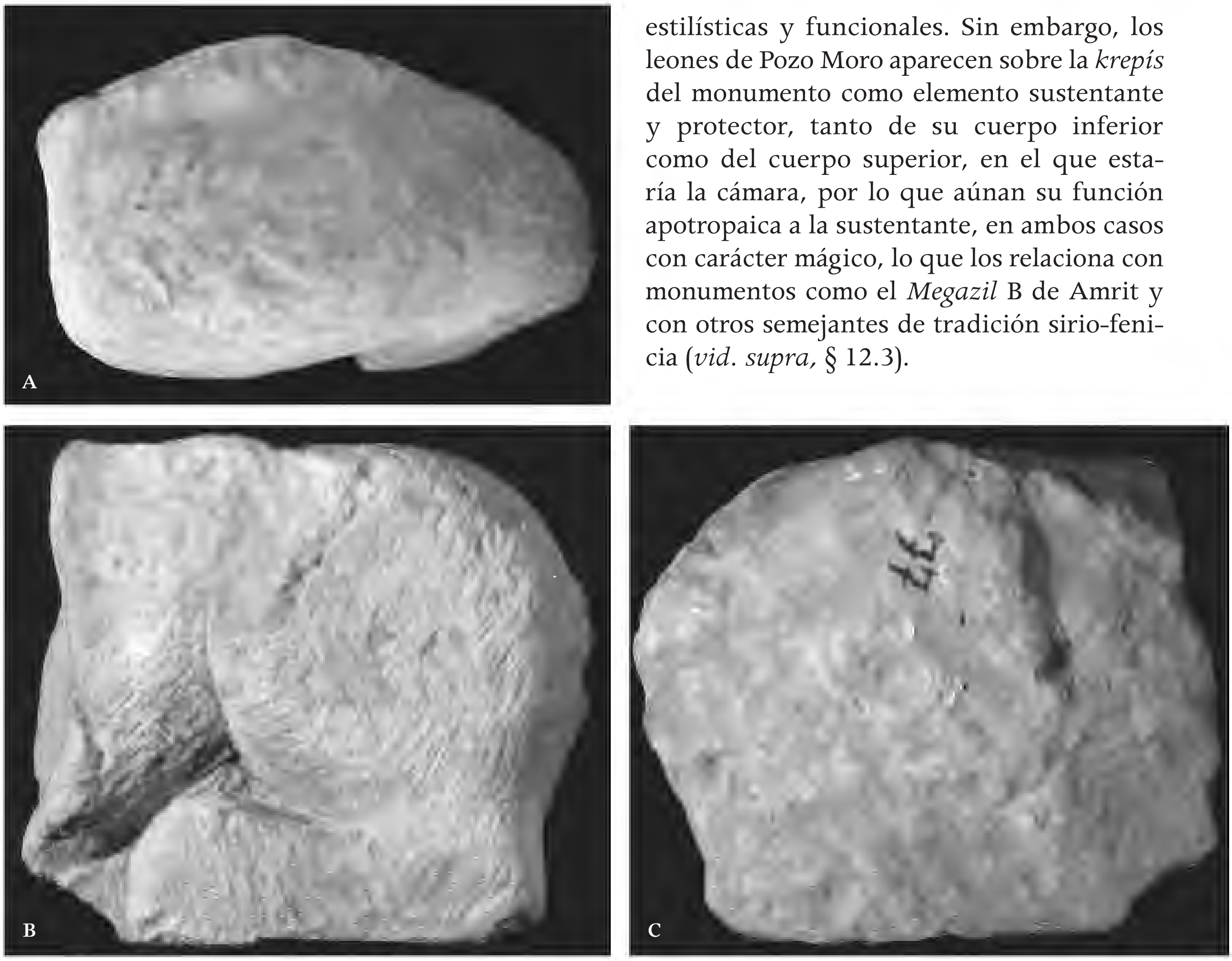


Figura 16A.9. A-C, Cuerpo de león inacabado (fotos: A-B, DAI; C, MAN).

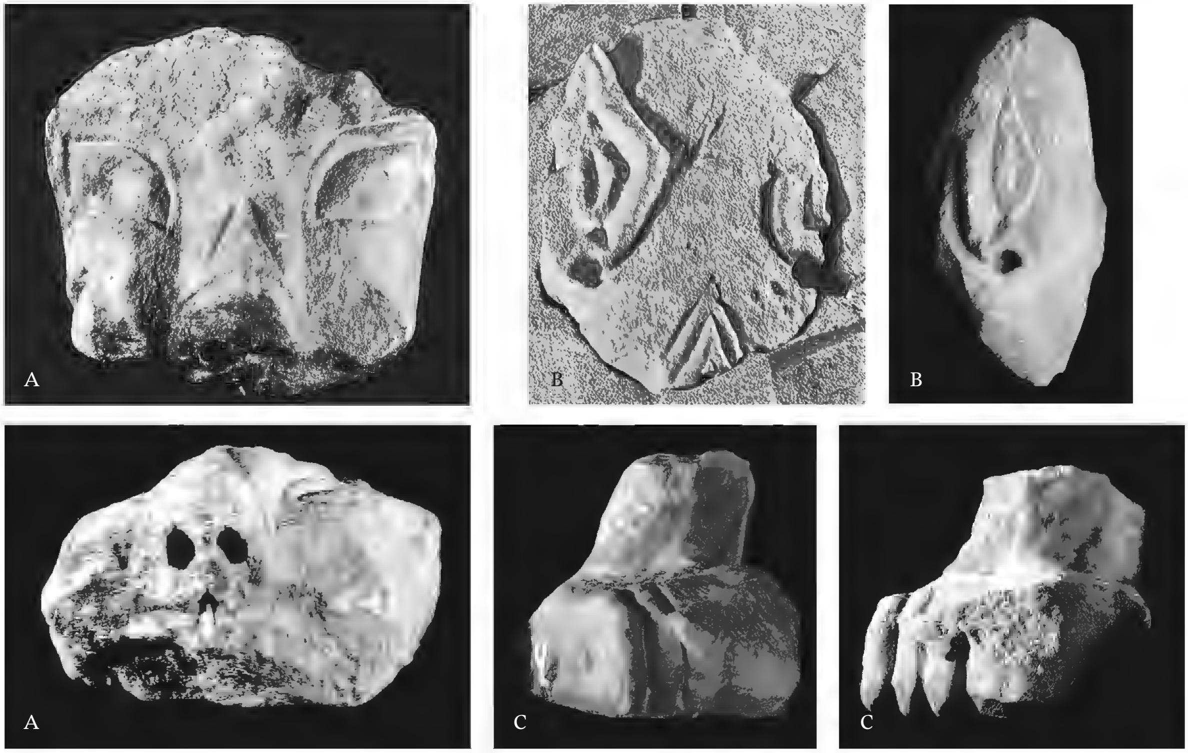


Figura 16A.10. A-C, Fragmentos de cabeza, orejas y patas de león procedentes del majano (fotos: MAN).

Los leones de Pozo Moro se concibieron en visión frontal, como una proyección paralelepipédica, y se utilizan convencionalismos para describir sus detalles. Se representan tumbados, con una fuerte abstracción, pues ofrecen la proporción de un animal de pie, lo que supone una convención estilística, como otras muchas de estas esculturas. Su cabeza es de forma cúbica, con grandes fauces abiertas en las que se recortan cuatro poderosos colmillos y de la que sale la lengua colgando hacia afuera, con una fila de dientes continua sin interrupción entre la mandíbula superior e inferior. Los ojos, amigdaloides y sesgados, quedan separados por una nariz alargada con dos agujeros en las fosas nasales y con pliegues representados por acanaladuras y ángulos paralelos. Rodea la cabeza una melena estilizada que forma una franja de oreja a oreja por detrás de los carrillos y bajo la barba del animal. Tienen orejas triangulares acorazonadas y pegadas a la cabeza, en dos de los leones con sendos agujeros, quizás para insertar un cuerno o antena o como elemento mágico que reforzaría el sentido mítico y terrorífico de este animal entre los íberos. Las extremidades tienen la característica forma redondeada «de pernil» con fuertes garras de uñas estilizadas y bajo la pata posterior el rabo acaba en un rizo circular.

El cuerpo se ha esculpido con planos suaves y contornos redondeados (Almagro-Gorbea 1973a) y su elemento más característico es la cabeza (fig. 16A.2F-L, 16A.4E-H, 16A.7D-G), de forma más cúbica y estilizada que sus modelos sirio-hititas (fig. 16B.1-2), generalmente estantes y en guardia (fig. 16B.3), aunque también pueden estar tumbados (16B.4), como los de Pozo Moro, con las fauces abiertas para enseñar su poderosa dentadura y potentes colmillos, su lengua colgante y otros detalles como melenas, orejas triangulares, patas y rabo.

16.2. Pozo Moro en la evolución estilística de los leones hispano-fenicios y tartesios

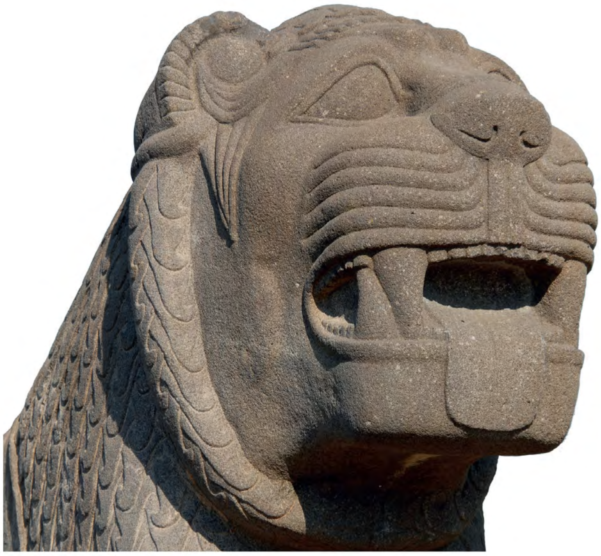


Figura 16B.1. Cabeza de león de Ain Dara (foto: Jona Lendering y Marco Prins, Creative Commons)

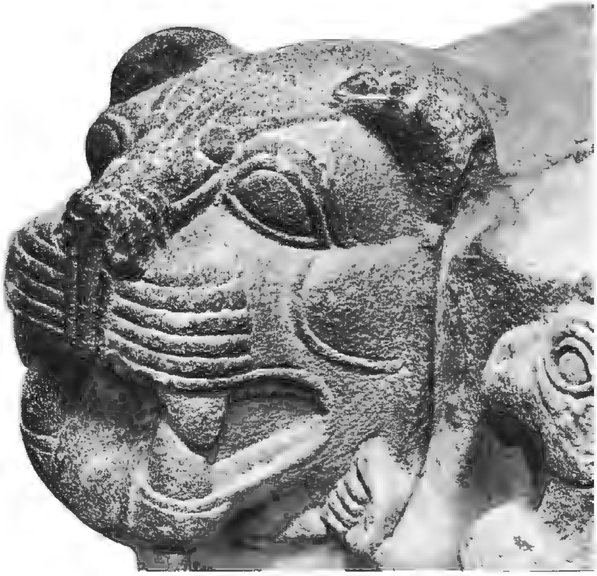


Figura 16B.2. Cabeza de león de Carquemis (foto: Internet).

Los leones de Pozo Moro son piezas destacadas en la escultura hispano-fenicia (Almagro-Gorbea y Torres 2010), que constituye el marco de referencia para su interpretación formal y estilística. Proceden de la tradición de escultura monumental de los leones de puerta hititas, neohititas y siro-anatolios, que se extiende desde los modelos sirios e hititas de la Edad del Bronce hasta las ciudades-estado neohititas desarrolladas desde el siglo XII a. C. hasta los crecientes influjos del Imperio Neoasirio (Akurgal 1969, 38 s., 55 s., 103 s.; Di Filippo y Manuelli 2021). Esta compleja tradición estilística, que finaliza en el siglo VI a. C., influyó poderosamente en la concepción del león en las culturas del Mediterráneo. En consecuencia, el análisis estilístico de los leones de Pozo Moro exige valorar sus raíces y elementos sirios e hititas y los influjos asirios y locales, en los que se basa su datación relativa y la identificación de escuelas y talleres.

El tipo de león orientalizante ofrece las fauces abiertas para enseñar su poderosa dentadura y muestra la lengua fuera para acrecentar su efecto terrorífico. Este modelo se difundió por todo el Mediterráneo orientalizante, desde Grecia (Nizette-Godfroid 1972) hasta Etruria (Brown 1960) e Hispania, donde han sido bien estudiados, tanto los «ibéricos» como los «tartésio-ibéricos» (Chapa 1980, 712 s., *id*. 1985, 123 s.; Chapa y Pérez Blasco 2023). Sin embargo, no se conoce bien la evolución de las esculturas de león a partir de sus prototipos sirio-fenicios, aunque se puede documentar a través de marfiles y obras de toréutica (Almagro-Gorbea y Torres 2010, fig. 294A-B y 295B). Los leones más antiguos conocidos en Hispania son los leones «tartesios», representados tumbados, frente a la tradición neohitita de leones estantes (*iid*., fig. 114C-D). Estos leones tartesios tumbados derivan de un teórico león hispano-fenicio de origen oriental que se ha denominado *Prototipo A* (*iid*., 375 s.), del que proceden la mayoría de los leones de piedra del Valle del Guadalquivir, que se pueden considerar como leones tartesios de *Tipo B* (*iid*. 376 s.).

El *Prototipo A* procede de Oriente, como las figuritas ebúrneas de león tumbado halladas en Nimrud (*iid*., fig. 295), cuya postura y posición de la cola (fig. 16B.5) es similar a la de las esfinges de la Diosa de Galera (*iid*., fig. 151A, 151G). Entre los prototipos fenicios se debe valorar

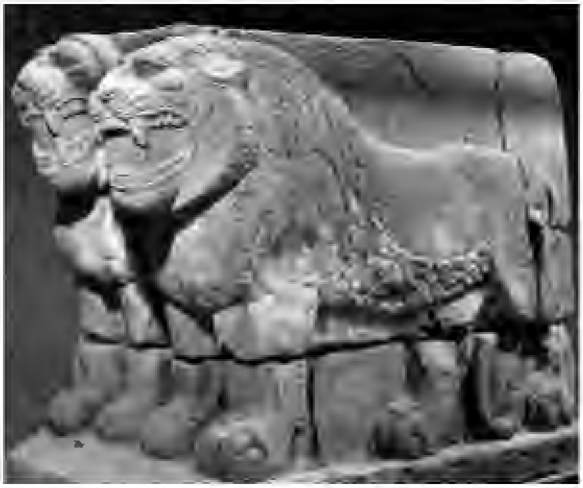


Figura 16B.3. Leones neohititas de Göllübağ (foto: Kayseri Museum).

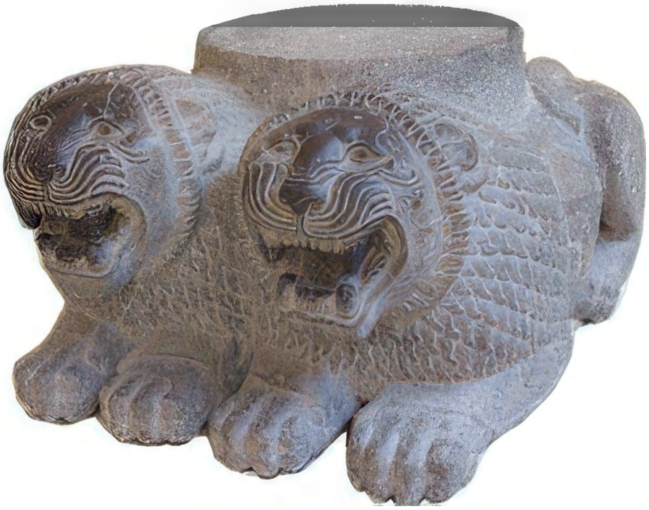


Figura 16B.4. Leones neohititas de Tell Taynat (foto: B. Bilgin, 2006).

un fragmento de cabeza de león hallado en el santuario de *Eshmun* en Sidón (Stucky 1993, n.º 50; Almagro-Gorbea y Torres 2010, fig. 144A), cuyo estilo sirio-hitita (fig. 16B.8) pudiera proceder de un taller arameo itinerante, que explicaría el origen de los leones hispano-fenicios, como evidencia alguna cabeza de león de tipo «tartesio» (fig. 16B.9) como la de La Rambla, Córdoba (*iid.*, fig. 297B), de cronología anterior al 600 a. C., que constituye un tipo de león similar a los de Pozo Moro.

Este *Prototipo A* lo documentan en Hispania la figurita de león del *thymaterion* de Los Higuerones, en Cástulo (fig. 16B.6), de la primera mitad del siglo VII a. C. (Blázquez 1975a, lám. 95A; Jiménez Ávila 2002, 400, n.º 68, lám. 30), y los cubos de carro en forma de cabeza de león (fig. 16B.10) de la tumba 17 de La Joya en Huelva de inicios del siglo VII a. C. (Garrido y Orta 1978, lám. 54-56; Jiménez Ávila 2002, 345 s., 409 s., fig. 44 y 67, lám. 43, *passim*; Almagro-Gorbea y Torres 2010, fig. 294B), mientras que la cabeza de león del jarro de la Colección Lázaro Galdeano (Jiménez Ávila 2002, fig. 73, 244,1, n.º 10; Almagro-Gorbea y Torres 2010, fig. 294A) y la del jarro de Valdegamas (Jiménez Ávila 2002, fig. 75, lám. XII) se apartan de la forma cúbica característica de los modelos sirio-hititas. Con estos prototipos también se relacionan los leones grabados en marfiles hispano-fenicios del «Taller del Zig-zag» (fig. 16B.7) y del «Taller de Bencarrón» (Almagro-Gorbea 2008b, 496 s., 506 s., fig. 613-617 y 628), activos en Carmona entre el 675 y el 625 a. C. En consecuencia, el *Prototipo A* de león fenicio se desarrolló en la primera mitad del siglo VII a. C. y de él derivan los leones tumbados «tartesios» de *Tipo B* (Almagro-Gorbea y Torres 2010, fig. 293A, 296AK).

Los leones orientalizantes «tartesios» de *Tipo B* (*iid.*, fig. 296A-K) ofrecen dos variantes. El león de *Tipo B1* deriva directamente del *Prototipo A* fenicio. Se caracterizan por estar tumbados con la cabeza al frente y por el amplio desarrollo de las fauces y la melena, que enlaza con el citado león fenicio de Sidón (*iid.*, fig. 144A) y con los leones neohititas (*iid.*, fig. 114C-D), todos ellos más elaborados que los leones de Pozo Moro. La cronología de este *Tipo B1* es incierta, pero puede datarse en un momento avanzado del siglo VII y en el VI a. C. Estos leones son en su mayoría esculturas exentas que debieron rematar pilares-estela o monumentos semejantes. Sin embargo, el león de Fontanar de Quintos, Córdoba (*iid.*, fig. 296A), parece ser el remate de un monumento cuya cavidad interior debió contener los restos cremados del difunto (fig. 16B.11). Estos leones de *Tipo B* son característicos del territorio de la antigua *Corduba*, una de las más florecientes poblaciones de la Heptarquía Tartésica (Almagro-Gorbea, dir. 2008, 1070 s.), en la que trabajaron diversos talleres, como los del «Taller de *Iponuba*» en Baena o el de La Rambla, Nueva Carteya (fig. 16B.12). De estos ejemplares cordobeses derivan los leones de Andalucía Oriental y del Sureste, hacia donde se expandieron sus influjos, todos ellos anteriores a la aparición de los leones de estilo jonio-ibérico de *Tipo B2* (fig. 16B.13), datados a partir de finales del siglo VI a. C. (Almagro-Gorbea *et al*. 2023, 18 s.), que sustituyen la tradición de leones orientalizantes de las regiones meridionales de Hispania (fig. 16B.14).

Finalmente, se puede diferenciar un *Tipo C* que incluye los leones en posición estante como los neohititas, labrados en monumentos turriformes, como los de Puente de Noy (*iid*., fig. 132 y 141), frente a los leones de Pozo Moro, de forma y proporción anómalas al estar tumbados pero con proporciones de un león de pie (*vid. supra*, § 16.1). Los leones estantes de *Tipo C* deben proceder de Siria o Fenicia septentrional, pero tanto los leones fenicios de Puente de Noy, en *Sexi*-Almuñécar (fig. 12.8B), como los de Pozo Moro (fig. 16A.1-8), cuyo estilo sirio-hitita es evidente, tienen formas más esquemáticas y menor sentido decorativo que los leones tartesios de *Tipo B*.

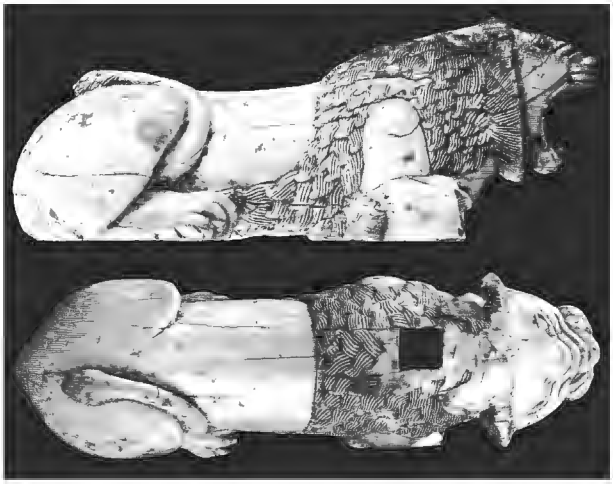


Figura 16B.5. León de marfil de Nimrud (Mallowan1966, fig. 541).

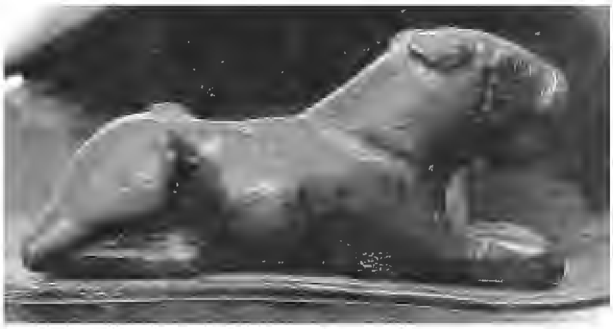


Figura 16B.6. León de bronce tumbado de Cástulo (Blázquez 1975a, lám. 95A).

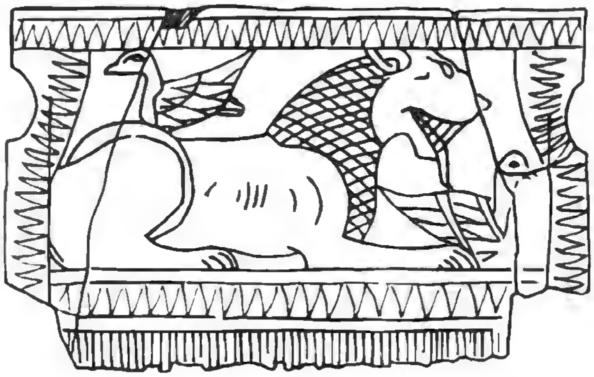


Figura 16B.7. León tumbado del peine de marfil de Cruz del Negro CN1, Carmona (Aubet 1978, fig. 1).

16.3. Paralelos y significado de la iconografía del león

La función apotropaica de las esculturas de león de Pozo Moro fue valorada desde las publicaciones iniciales (Almagro-Gorbea 1983a, n. 73) y desde entonces se han considerado de carácter protector (López Pardo 2006, 218 s.; Prieto 2017, 377 s.). Testimonian su carácter apotropaico las inscripciones de los dos leones puestos a la entrada del palacio del gobernador asirio de Til Barsip, en el Alto Eufrates (Thureau-Dangin y Dunand 1936), cuyo nombre, grabado en una inscripción sobre su cuerpo, evidencia su carácter mágico. Uno se denomina «La tormenta

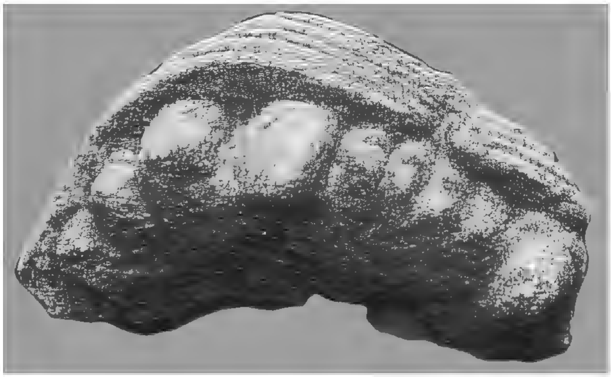


Figura 16B.8. Cabeza de león del santuario de *Eshmun* en Sidón (StuCky 1993, n.º 50-1).

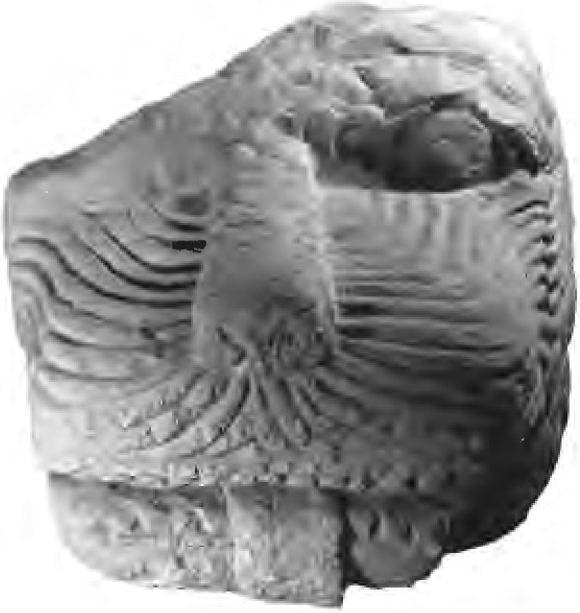


Figura 16B.9. Cabeza de león del Cerro de las Cabezas, Córdoba (foto: D-DAI-MAD-WIT-R-42-67-02-32).

impetuosa, irresistible en el ataque, que aplasta a los rebeldes y procura lo que satisface el corazón», y el segundo, «El que ahoga la rebelión, aleja al enemigo, expulsa al mal y deja pasar al bien» (Frankfort 1954, 181 s.). Estas frases, de contenido mágico y apotropaico, expresan, al mismo tiempo, que esos leones eran un símbolo de poder.

La función apotropaica de los leones de Pozo Moro resalta al estar dirigidos hacia la entrada del *témenos*, cuya estrecha puerta parecen vigilar para proteger al difunto (Prieto 2000, 343), pero los leones de Pozo Moro no protegen la entrada al *témenos,* sino todo el monumento como *nefesh* del dinasta y, en especial, protegen a la Diosa de Pozo Moro que residía en él y que aparece sobre ellos (fig. 14A.2; *vid*. *supra*, § 14A). Esta disposición se inspira en la conocida imagen de la divinidad sobre un león, iconografía de larga tradición en Mesopotamia y Siria, donde era habitual representar a la divinidad sobre el lomo de un animal, generalmente un león (fig. 14A3 a 14A6). En este sentido, los leones de Pozo Moro recuerdan los cuatro leones del *Megazil* B de Amrit, dirigidos hacia los cuatro puntos cardinales para defender mágicamente el monumento que tenían sobre sus espadas (fig. 12.7). En Pozo Moro, sin embargo, la disposición no es del todo similar, aunque la función sea idéntica, como la de los leones que protegían estanques sagrados, santuarios y monumentos funerarios del área sirio-fenicia desde el II milenio a. C. (fig. 16B.15 a 17).

El león se consideraba el rey de los animales (*Prov*. 30,30) y en Mesopotamia y Siria siempre fue la principal amenaza para gentes y rebaños, por lo que era un símbolo terrorífico del poder de la divinidad y también del rey, concebido como un león (Cornelius 1989, 58 s.). Desde el período Djemdet-Nasr el león es un símbolo de poder destructor, pero los sellos acadios y paleobabilónicos muestran cómo la diosa guerrera *Ishtar* domina al león, que, vencido, se convierte en pedestal de la divinidad (fig. 14A3 a 14A6 y 14A.15). La diosa *Ishtar* era la antagonista del poder del caos y del poder destructor que simbolizaba el león (Hörig 1979, 51-128) y su victoria se representa al poner al león a sus pies o al sentarse encima de un león. El león se convierte en símbolo de la diosa (Fauth 1982), uno de cuyos epítetos divinos era «Leona Divina» (Strawn 2005, 208), y el área sacra de *Ishtar* en Ebla tenía un recinto destinado a guardar leones (Matthiae 1994). De este modo los leones eran el símbolo del poder de la diosa *Inanna*/*Ishtar* y, además, guardianes apotropaicos, en ocasiones representados dobles de forma heráldica (Orthmann 1975, lám. 50; Helck 1971, 84; Winter 1983, 283, 451, n. 1256).

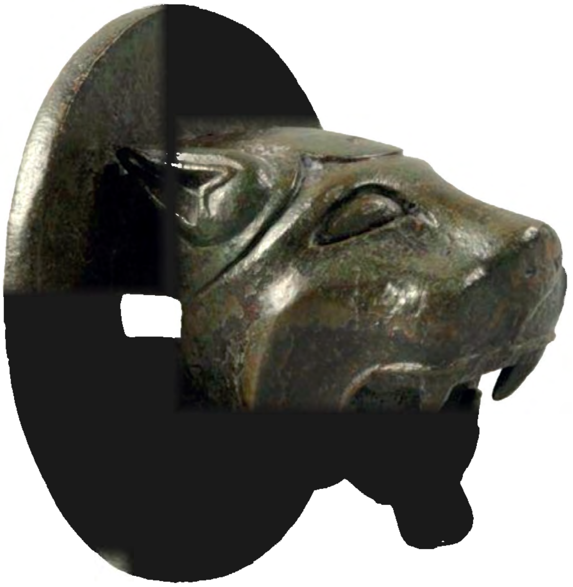


Figura 16B.10. Cabeza de león del carro de la tumba 17 de La Joya, Huelva (foto: CER.es).

En Oriente, el león, como animal-símbolo de *Ishtar*, resaltaba su carácter guerrero. Sellos acadios y paleobabilónicos (fig. 14A.3) muestran a la diosa dominando al león (Bömer 1965, fig. 375, 382, 384, 387, 389; Winter 1983, 160 s., fig. 184), esquema que perduró hasta el periodo neobabilónico (fig. 14A.5A-B) y pasó a la *Dea Syria* y a Cibeles (Hörig 1979, 53 s.). En Siria también estaba asociado el león a *Ishtar*, representada como «diosa desnuda» de tipo *Qudshu* o como *Potnia Theron* o «Señora de los animales» en cilindro-sellos (Winter 1983, fig. 97, 166, 184, 295, etc.) y en figuras de bronce (*id.*, fig. 208) y sobre un león entre dos árboles de la vida se representa a *Ishtar* en el panel del palacio de Mari (fig. 14A.6), con la misma estructura que el friso de la Diosa de Pozo Moro (*vid. supra*, § 14A). Esta iconografía, generalizada por todo Oriente, se extendió hasta Anatolia, pues igualmente sellos de Kültepe, en Capadocia, representan a la diosa sobre un león (*id.*, 450 s., fig. 268) o sentada en un taburete a modo de trono sobre dos leones (Özgüç 1965, n.º 70-74; Porada 1948, n.º 920; Winter 1983, 451, n. 1257), iconografía que perdura en el friso de la Diosa de Pozo Moro sobre dos leones.

El león era el símbolo de la diosa *Ishtar*, que camina sobre un león (Collon 1972, 112; Winter 1983, fig. 6), pero también se relacionaba con el Sol en el Antiguo Oriente (Hörig 1979, 127), aunque rara vez se asocia a *Shamash* (Collon 1975, n.º 135). Además, en tablillas de arcilla babilónicas puede ser una imagen zodiacal de la constelación de «Leo», que pudiera interpretarse como un símbolo astral de la divinidad (Weidner 1967, 9, lám. 5,6; Winter 1983, 451, n. 1256).

De esta tradición procede la Diosa de Pozo Moro sentada en su *diphros* sobre los leones del monumento (fig. 14A.2), del mismo modo que la Diosa de Galera estaba sentada sobre un trono flanqueado por esfinges, que no eran parte del mueble, sino animales tumbados a su lado (Almagro-Gorbea y Torres 2010, fig. 147, 148, 149). Por tanto, el significado esencial de los leones de Pozo Moro es que eran animales míticos y símbolos de la Diosa, concebidos como animales mágicos «reales» y «vivos», como los querubines sentados a los lados de *Yahveh* según la Biblia (1 *Sam*. 4,4; 2 *Sam*. 6,2; *Sal*. 80,2; 97,2b; 99,1; *cf*. Keel 1972, 149 s.; Metzger 1985, 309 s.).

El león como símbolo divino ofrece una larga tradición en el área siro-fenicia, plasmada en monumentos ornamentados con frisos sostenidos sobre leones, iconografía de la que proceden los leones que sustentan el monumento de Pozo Moro. Un estanque ritual o *apsū* aparecido en Ebla, decorado con un friso de relieves, se sustenta sobre ocho leones (fig. 16B.15), cuatro en cada lado (Matthiae 1965, lám. 70; Orthmann 1975, 483, fig. 156). También la diosa aparece entre dos leones (fig. 16B.16A) en un modelo de terracota de un edificio sacro paleosirio el siglo XIX a. C. con molduras sogueadas en los ángulos (Pittman 1987, fig. 4), como en el soporte de Taanach, del siglo IX a. C. (fig. 16B.16B), que sería la maqueta ritual de un monumento de cuatro pisos de estructura turriforme como Pozo Moro. En esta maqueta dos leones en la base enmarcan

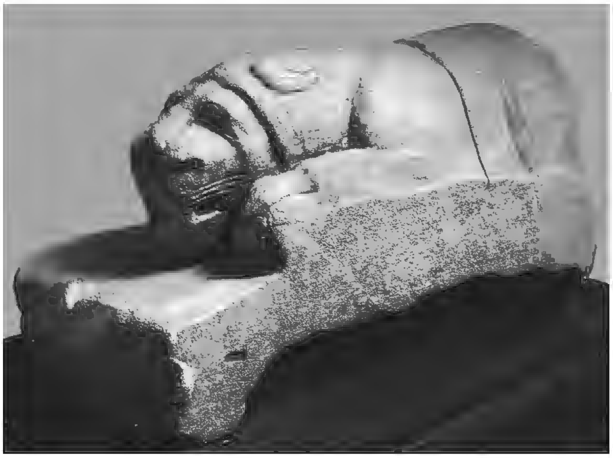


Figura 16B.11. León tumbado de Fontanar de Quintos, córdoba (foto: D-DAI-MAD-WIT-R--36-95-06-69)

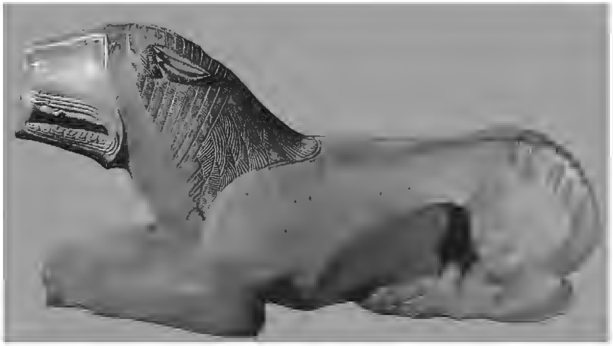


Figura 16B.12. Leona del «Taller de Nueva Carteia» (foto: D-DAI-MAD-WIT-R-44-67-02-115 × 69 × 60).

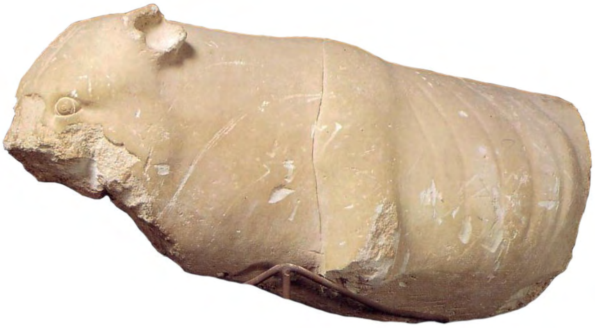


Figura 16B.13. León jonio-ibérico de Elche (foto: Mundo Ibérico 2000, n.º 45a).

a la diosa *Asherah y* en el tercer piso otros dos leones flanquean sendas cabras dispuestas a los lados del Árbol de la Vida como símbolos de la diosa (Hestrin 1987b; Bretschneider 1991, 20 s., fig. 48,a-c; Beck 2002; Ziffer 2011, fig. 15c).

También leones y parejas de esfinges de *Ishtar* (fig. 16B.17) protegen los lados de una cajita ebúrnea del siglo XIII a. C. de Megiddo (Loud 1939, lám. 1-3), tradición de la que procede el monumental sarcófago del rey de *Ahiram* de Biblos (fig. 12.13), apoyado en leones y con un friso que recorre sus cuatro lados con la misma disposición que el monumento de Pozo Moro (Montet 1928, 232-233, lám. 131; Chehab 1949; Porada 1973; Gubel 1987, 37 s., lám. 1; Rehm 2004, lám. 1-3). Los citados modelos de terracota (fig. 16B.16A-B) indican que esta tradición pasó a la arquitectura, lo que explica la disposición de Pozo Moro con un friso corrido y con la Diosa sustentada por leones (*vid. supra*, § 12.3 y 14A).

También sobre dos leones se alza la monumental escultura del siglo XIII a. C. de la divinidad de Fasillar, cerca de Konya (Bittel 1976, fig. 264; Almagro-Gorbea y Torres 2010, fig. 114B). Esta iconografía fue adaptada al culto funerario regio de los reinos sirio-hititas para resaltar el carácter divino del dinasta (Akurgal 1961, 109, 126-127; Orthmann 1971, 287 s., lám. 4b, 7d, 13, 32c, 41e, 62,c-3, etc.; Genge 1979, lám. 101, 103; Bonatz 2000a, 151 s., lám. I-IV y VII-B13; Almagro-Gorbea y Torres 2010, 146 s., fig. 114C-D y 118A-E; Gilibert 2011, 76 s.; *id*. 2015; Çambel y Öziar 2003, lám. 218). Esta tradición de leones sustentantes se relaciona con los de Pozo Moro, ya que cumplían la misma función de proteger el *nefesh* del rey divinizado *post mortem* en su culto funerario y de resaltar su carácter regio y divino. En consecuencia, los leones de estas esculturas siro-hititas son el precedente, formal e ideológico, de los leones del *Méghâzil* B de Amrit (fig. 12.7), pero también de la tumba de Puente de Noy, en Almuñécar (Almagro-Gorbea 1983b; *id*. 1996, 64) y del monumento de Pozo Moro, pues protegían el *nefesh* del rey difunto divinizado. Estos monumentos turriformes sustituyen la estatua del rey divinizado de tradición hitita por un símbolo abstracto monumentalizado en forma de gran pilar o estela monumental, con la misma función de *nefesh* del rey difunto e igualmente sustentado sobre leones (*vid. infra* § 18.1). Este significado funerario y apotropaico del león lo

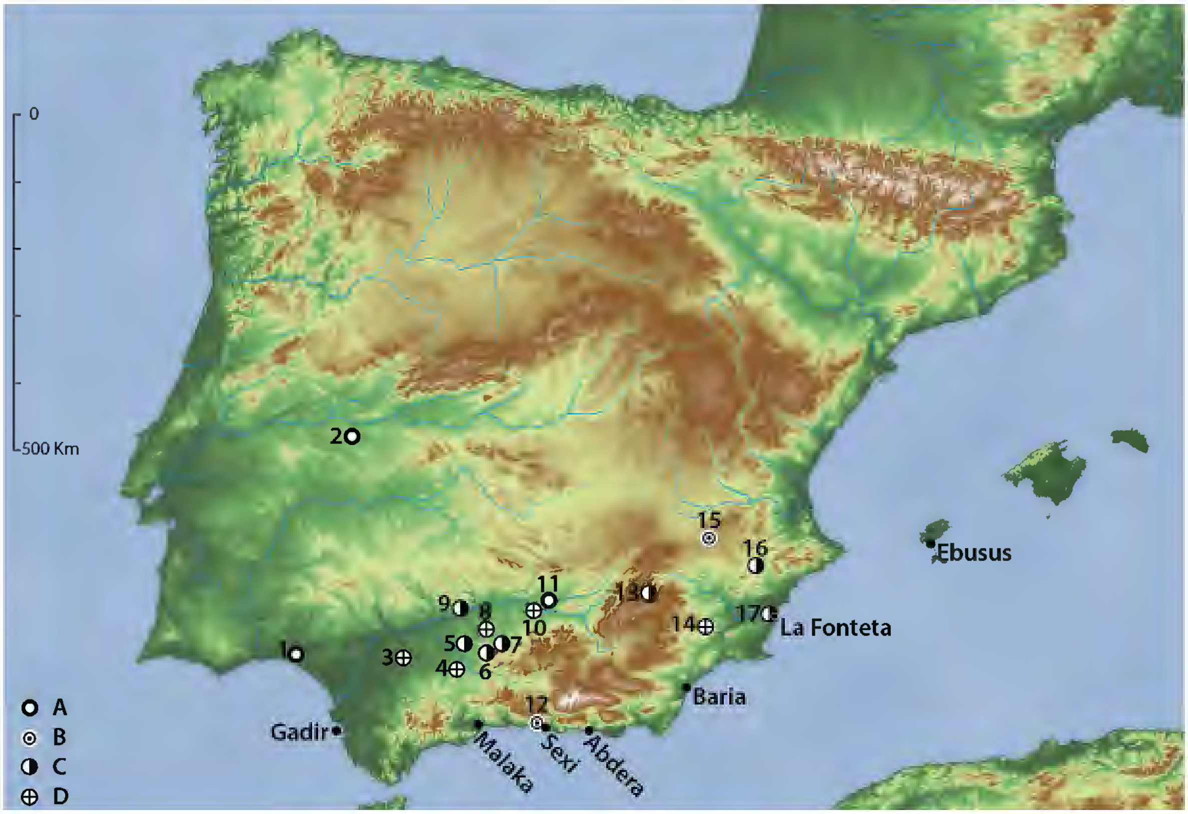


Figura 16B.14. Dispersión de los leones hispano-fenicios y orientalizantes (Almagro-Gorbea y Torres 2010, fig. 296): A, prototipo de bronce fenicio o tartesio; B, de esquina; C, orientalizante tartesio; D, de transición): 1, La Joya, Huelva; 2, Torrejón de Abajo; 3, Marchena; 4, Herrera; 5, Fontanar de Quintos; 6, Cerro de las Cabezas; 7, Castro del Río; 8, Nueva Carteia; 9, Cerro del Minguillar, Baena; 10, Los Higuerones; 11, Cástulo; 12, Puente de Noy, Sexi; 13, El Macalón; 14, Coy; 15, Pozo Moro; 16, Zaricejo; 17, El Molar.

confirma el león de Fontanar de Quintos, Córdoba (Almagro-Gorbea y Torres 2010, fig. 296A), que debía rematar un monumento funerario con una cavidad interior que contendría los restos cremados del difunto (fig. 16B.11), que quedaban protegidos por el león como animal-símbolo de la divinidad.

Los leones de Pozo Moro, además de símbolos de la divinidad, tenían una función funeraria apotropaica al proteger mágicamente la sepultura (Almagro-Gorbea 1983a, 193, n. 73). Los leones eran animales míticos, no reales, símbolo de *Astart* y de la monarquía sacra (VV.AA. 1959), pues el imaginario sirio-fenicio y orientalizante no diferenciaría entre animales reales y seres míticos, por lo que el león, por su fuerza, poder y fiereza, era símbolo de los dioses y de la realeza (Caubet 2002, 211), simbolismo que permitía al león proteger de forma mágica el espacio que quedaba a sus espaldas (Hörig 1979; Strawn 2005, 225).

Esta función apotropaica parece prioritaria en monumentos sepulcrales, pues guardaba la tumba como animal terrorífico (Chapa 1985, 149) y protegía la vida del difunto en el Otro Mundo. El león como animal funerario era una protección mágica del *nefesh* del dinasta enterrado, como muestra el monumental sarcófago de *Ahiram* de Biblos (Montet 1928, lám. 31; Rehm 2004, fig. 1, 3 y 7 a 9) y los sarcófagos chipriotas de Golgoi y Amatunte (Stylianou y Schollmeyer 2007), cuyos leones responden a la misma idea, que pasó a los sarcófagos clásicos. Además, el león

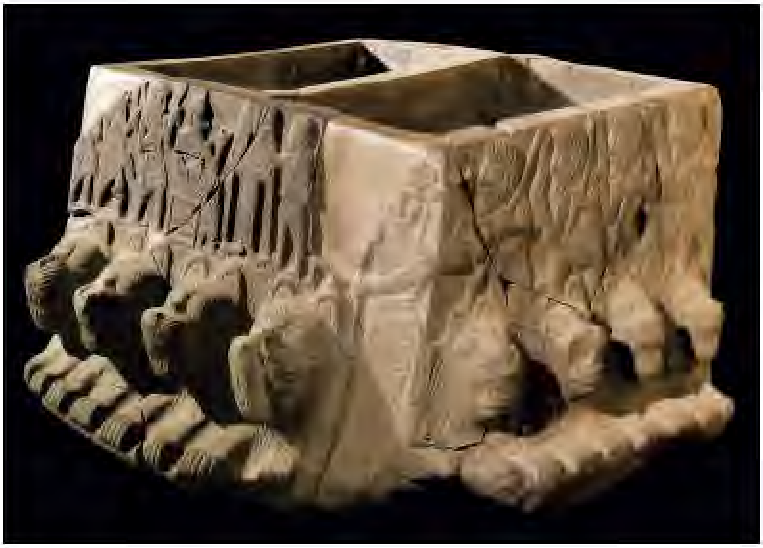


Figura 16B.15. Estanque ritual de Ebla-Tell Mardikh sostenido por ocho leones (foto: Erich Lessing).

era un animal portador de la muerte en territorios marginales, por lo que en Mesopotamia con frecuencia se asocia al dios del Inframundo, *Nergal*, la divinidad probablemente representada en el friso oriental de Pozo Moro (*vid. supra*, § 14C).

Esta función apotropaica de los leones tenía marcado carácter mágico, como se ha señalado, y se sumaría a otros elementos apotropaicos del monumento (*vid. supra*, § 15 e *infra*, § 18.1 y 2). La presencia de ocho leones, cuatro en el cuerpo inferior y otros cuatro en el superior, parece una reduplicación de carácter mágico para advertir del riesgo de dañar el monumento, que era el *nefesh* de un difunto sacro y, en consecuencia, era un lugar peligroso al ser un punto de acceso al Otro Mundo y al morar en él un ser del Más Allá, que infundiría temor y se debía evitar. Por ello, leones terroríficos protegían mágicamente al dinasta enterrado en su *Domus Aeterna* en la que moraba su *nefesh*, probablemente junto a la propia divinidad con la que se consideraba unido por el rito de hierogamia (*vid. supra*, § 14D), para que nadie osara turbar su reposo, función protectora que evitaba la posible actividad de ladrones de tumbas o de quienes, por cualquier otro motivo, quisieran alterar el *nefesh* del dinasta.

Los leones de Pozo Moro constituían un elemento esencial en el mensaje que transmitía la iconografía del monumento, acorde con el simbolismo metafórico del león en Oriente como protector mágico de puertas de murallas, templos y palacios y también de sepulturas regias y del *nefesh* del difunto para mantener su vida en el Otro Mundo. En Oriente, el león era considerado el rey de los animales por su fuerza y valor, por lo que era el símbolo de la divinidad y del poder terrorífico del rey, concebido como un león, pero también era la representación del mal y del enemigo, como refleja la Biblia (Ciafaloni 1966; Strawn 2005, 46 s.). Era el símbolo de *Ishtar*, diosa que lo domina y que pasa a ser su símbolo y, del mismo modo, era el símbolo de la Diosa de Pozo Moro, que con sus alas protegía la *domus aeterna* del dinasta enterrado en el monumento, sentada en su *diphros* sobre los leones del cuerpo inferior, protección mágica y sobrenatural que completaban los leones del cuerpo superior, todos concebidos como seres míticos terroríficos, con sus fauces abiertas para devorar y manifestar su poder destructor, pues se consideraban animales «reales», como los querubines sentados a los lados de *Yahveh*. En consecuencia, los leones de Pozo Moro tenían una función protectora y de exaltación de la divinidad y, al mismo tiempo, transmitían un mensaje ideológico de sustento del poder político del dinasta en él enterrado, cuyo carácter regio y sacro exaltaban, pues lo protegían terribles leones como si fuera una divinidad. Los leones de Pozo Moro no solo eran el elemento más visible de la construcción, sino probablemente el de mayor significado ideológico junto con el friso de la Diosa de Pozo Moro, por lo que constituían un elemento esencial del mensaje de *Machtkunst* que transmitía el monumento.

16.4. Los leones y la Diosa de Pozo Moro

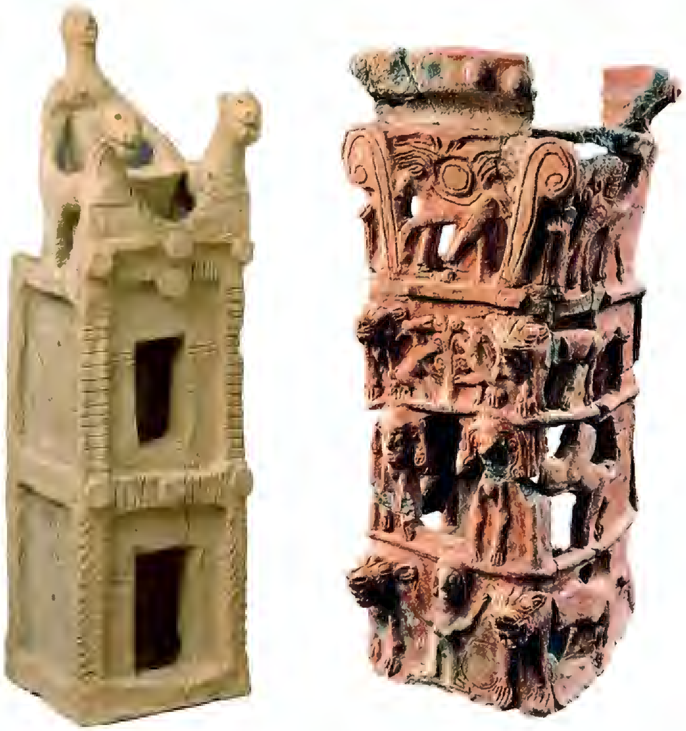


Figura 16B.16. A. Modelo de edificio turriforme paleosirio (Pittman 1987, fig. 4). B, Modelo del santuario de *Asherah* en Taanach, Israel (foto: Alamy Stock).

Los leones situados en las esquinas del monumento estaban asociados a la Diosa de Pozo Moro representada en el lado occidental del friso de la hilada 6 (*vid. supra*, § 14A). Esta disposición iconográfica evidencia la estrecha relación de la divinidad con los leones que la sustentaban, tema sobre el que se debe insistir. La Diosa de Pozo Moro aparece en esa escena como en una *epipháneia* sobrenatural, sentada en un *diphros* con sus alas desplegadas como símbolo de realeza y como divinidad astral protectora y como Gran Diosa Madre, concebida como *Potnia theron*, Señora de la Naturaleza y Señora del Territorio, aspecto resaltado por su ubicación sobre los leones apotropaicos que sostienen las esquinas del monumento para protegerlo mágicamente como *nefesh* del dinasta difunto, al que le unía un rito de hierogamia.

El carácter apotropaico de los leones de las esquinas confirma la actitud protectora de la divinidad al cubrir con sus alas extendidas el monumento con una disposición similar a la de la diosa hathórica alada que protege el carro real (fig. 14A.13), como en los cuencos de Curion y Preneste (Markoe 1985, Cy7 y E2; Moscati 1988, 444; Neri 2000, fig. 5, lám. 4). En consecuencia, los leones y la Diosa de Pozo Moro, al margen de su significado psicopompo, evidencian una función apotropaica para proteger el *nefesh* del rey difunto.

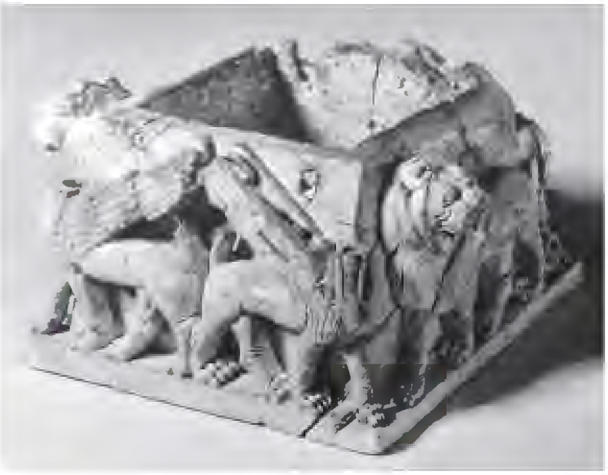


Figura 16B.17. Cajita de ebúrnea de Megiddo con leones y esfinges (Loud 1934, lám. 2).

La Diosa de Pozo Moro dispuesta sobre los leones sigue la iconografía característica de la diosa *Inanna-Ishtar* en Oriente (fig. 14A.3-6), donde la divinidad sobre leones tiene numerosos paralelos (Winter 1983, *passim*; Cornelius 1989, 23 s., 104 s.; *id*. 2004, 50 s.; *vid. supra,* § 14A.2). Desde el II milenio a. C. se documentan en Ugarit representaciones de una diosa con leones concebida como *Potnia theron* (Schaeffer 1949, fig. 10; Lagarce 1983, 554, lám. 99 y 101,2). También *Asherah* tenía entre sus símbolos el león (Wiggins 1991; Merlo

1998, 233 s.; Wyatt 1999a; Giovino 2007, 148 s., 177 s., 191 s.) y la diosa *Qadesh* igualmente se representaba desnuda sobre leones, a los que en ocasiones coge con sus manos a modo de *Potnia theron* (fig. 14A.14).

La divinidad de pie en posición frontal con peinado hathórico con sendos leones en sus manos es un conocido esquema iconográfico (fig. 14A.25 y 26B), que documentan píxides ebúrneos de estilo nord-sirio (Barnett 1957, fig. 20, n.º S20, S26; Herrmann y Laidlaw 2009, 186 s., n.º 235, lám. 48-49) y esta asociación de la diosa a un león es característica de los adornos ebúrneos ecuestres de taller nordsirio de Nimrud (Barnett 1957, lám. 63 s., n.º S146; Orchard 1967, lám. 28; Winter 1983, n.º 160-163) y de Gordion (Young 1962, lám. 46), generalmente interpretados como representación de la diosa *Anat* o *Astart* por su relación con el caballo (Böhm 1990), esquema iconográfico que también aparece en marfiles fenicios, como los de la sepultura 79 de Salamina, de fines del siglo VIII a. C. (Karageorghis 1969, n.º 155, fig. 23; *id*. 1974, lám. 89 y 272).

En Anatolia, la Gran Diosa se relaciona con felinos desde el Neolítico, asociación que perdura en la Diosa Madre de Frigia, en *Kubaba/Kybebe* en Lidia y en la Cibeles romana (Gunter 2002, 82). En el área sirio-hitita la diosa sobre un león aparece en sellos de la Edad del Bronce (Winter 1983, fig. 496) y perdura en la Edad del Hierro. La diosa aparece armada en relieves de Zincirli y Til Barsip (Winter 1983, fig. 502-505) o entronizada sobre un león en el citado ortostato de esquina de Carquemis (Orthmann 1971, lám. 29f; Winter 1983, 5). En Hispania también se asocia al león en el cilindro-sello de Vélez Málaga (Mederos 2005) y en jarros de bronce fenicio-tartesios (Belén y Marín Ceballos 2002), por lo que esta asociación mítica sería perfectamente comprensible.

A este simbolismo apotropaico se añadía el simbolismo solar. La Diosa de Pozo Moro era el disco del Sol (*vid. supra*, § 14A), tema originario de Egipto donde el león se asocia al Sol diurno, *Ra*, y al Sol nocturno, *Osiris* (Goodyear 1881, lám. 29,5). La asociación de la Diosa al león pasó a ser una arraigada y difundida tradición oriental, que documentan múltiples ejemplos (Winter 1983, n.º 487, 490-491, 503-504, etc.). Un cilindro-sello acadio asocia la diosa a un león y a un símbolo solar (*id.,* n.º 186), tema habitual en sellos paleosirios (2400-2250 a. C.). También una conocida placa de terracota paleobabilónica (fig. 14A.4) representa *c*. 1800 a. C. a la diosa *Inanna* sobre leones como «Diosa de la Noche» (Hurwitz 1999, 69; Collon 2005) y en un sello sirio de *c*. 1500 a. C. la diosa desnuda y alada aparece sobre un león (Winter 1983, n.º 166). Igualmente, el soporte de terracota de *Ta'anakh*, Israel, del siglo X a. C., tiene leones protectores en los ángulos asociados a una diosa desnuda (Beck 2002, 403, fig. 8).

En conclusión, todos estos paralelos evidencian que la Diosa de Pozo Moro se concibió como una *Potnia theron* que domina a los leones que sostienen el monumento para proteger el *nefesh* del Señor de Pozo Moro, al que estaba unida en una hierogamia mítica. Los leones resaltan su carácter de Gran Diosa Madre y de Reina y Señora de los Animales, de la Naturaleza y del Territorio, además de ser la Diosa-Sol de la vida, la muerte y la resurrección y la Diosa de la Justicia que sustentaba el poder real. Este complejo contexto ideológico explica el profundo significado de los leones como monstruos terroríficos sobre los que se alza la Diosa de Pozo Moro.

17. LA ICONOGRAFÍA EN LA TRANSMISIÓN DEL IMAGINARIO

17.1. Características narrativas de los elementos escultóricos de Pozo Moro

El monumento de Pozo Moro se caracteriza por la compleja iconografía de su decoración, en la que destacan su friso de relieves y otros elementos escultóricos, que, junto con los leones de esquina, dan personalidad a esta elaborada construcción arquitectónica. El análisis estilístico de los relieves y esculturas contribuye a precisar el origen del monumento, pero su estudio iconográfico aún es de mayor interés, pues permite comprender su significado y confirma una estrecha vinculación con el área sirio-hitita y del Norte de Fenicia.

Los elementos escultóricos del monumento de Pozo Moro constituían un elaborado lenguaje gráfico destinado a narrar y transmitir, por medios visuales, ideas esenciales para comprender el monumento y los mensajes que pretendía transmitir, desarrollado en Oriente desde fechas preurbanas de forma independiente de la escritura (Amiet 1980, 1 s.), pues, además, las imágenes tenían la capacidad de recrear la mitología narrada según el imaginario del que las contemplaba (Clermont-Ganneau 1880, 5 s.).

Los relieves y esculturas de Pozo Moro revelan un estilo coherente, con características y convenciones que definen la personalidad de sus autores, el «Maestro de Pozo Moro» y demás integrantes del «Taller de Pozo Moro» (*vid. supra*, § 13.5). Del mismo modo, las representaciones de esos relieves y esculturas revelan el complejo imaginario de quienes crearon el monumento, concebido y estructurado para transmitir a quienes lo contemplaran mensajes cuyo contenido épico y mítico procedían de Oriente, pero debían ser comprensibles y asimilables para la mentalidad y el imaginario local al que iban destinados. Esta variada iconografía revela un complejo y poderoso imaginario caracterizado por concepciones cosmológicas y creencias religiosas en las que se refleja la estructura de la sociedad y la ideología del poder político y, además, revela una literatura oral sin la que no sería posible «leer» y comprender la compleja iconografía del monumento.

Las anteriores reflexiones sobre este análisis iconográfico permiten una cuádruple hipótesis:

1) Los relieves y esculturas del monumento de Pozo Moro son narraciones en imágenes de episodios de literatura mítica que habitualmente se transmitirían por medios orales.
2) Los relieves y esculturas del monumento narran motivos y escenas que tienen paralelos, en especial en Oriente, donde su significado es mejor conocido (Keel y Uehlinger 1992).
3) El significado de las escenas y motivos en Oriente se puede extrapolar a las escenas y motivos similares del monumento de Pozo Moro, lo que facilita su comprensión
4) Los paralelos en Oriente del estilo y la iconografía de los relieves permiten precisar el origen del monumento y el de las escenas y elementos simbólicos y míticos que ofrece.

17.2. Iconografía y literatura oral

La iconografía es esencial para comprender el pensamiento y el imaginario del hombre, su concepción de la vida y de la sociedad y sus creencias religiosas, por lo que muchas veces es la única vía para conocer estos campos en culturas documentadas a través de la Arqueología.

Puede que sorprenda analizar la iconografía como si fuera literatura, pero los relieves y esculturas de Pozo Moro deben ser «leídos» de forma gráfica, como si fuera un texto literario, pues esa narración en imágenes están más cerca de un «cómic» que de una obra literaria escrita. La actual visión de la literatura como «arte que utiliza como medio de expresión la palabra hablada o escrita» (Moliner 1998, s.v. *literatura*), supone un concepto que incluye la literatura oral, pues la capacidad del hombre de crear y transmitir ideas con la palabra es muy anterior a la literatura escrita. La literatura entendida de este modo utiliza como instrumento la palabra, por lo que no es imprescindible que una obras esté escrita, puesto que existe la tradición oral, en ocasiones milenaria, que forma parte esencial de la literatura como medio de expresión, capaz de crear y transmitir ideas. La literatura, así entendida, es anterior a la difusión de la escritura y es propia de todas las sociedades, aunque sean prácticamente ágrafas, ya que la transmisión oral sería el sistema habitual para difundir los conocimientos propios de su cultura. Por ello, esta literatura oral no solamente es anterior a la literatura escrita, sino que suele considerarse su germen creador.

Del mismo modo, la iconografía puede considerarse un método de «escritura en imágenes», que tiene la misma capacidad de transmitir ideas al combinar distintas imágenes y símbolos que la que ofrece la escritura al combinar letras, palabras y frases. Los objetos y escenas representados son símbolos que hay que desencriptar para aproximarse al mensaje transmitido y para conocer la mentalidad y creencias de las sociedades antiguas y suplir de este modo la ausencia o limitaciones de los textos, pues, cuando se logra interpretar, «una imagen vale más que mil palabras», por lo que pasa a ser una rica fuente de información.

La Iconografía como disciplina procede y se basa en métodos de la Historia del Arte, pero su estudio se apoya en la Historia y la Etnografía y en la Historia Comparada de las Ideas y de las Religiones para llegar a conocer la mentalidad y los símbolos y creencias de quienes crearon las imágenes. Sin embargo, la interpretación de las imágenes exige una lectura o descodificación de las múltiples ideas y planos interpretativos que toda imagen puede tener: para el que la encargó, para quien la realizó, para quien la veía posteriormente y para el que hoy la estudia con una mentalidad y una visión del mundo muy diferentes. Toda imagen iconográfica puede ser equívoca y tener múltiples lecturas, como evidencian los distintos estudios dedicados al Monumento de Pozo Moro. En consecuencia, las imágenes se deben analizar con un método objetivo, lo que plantea el problema de reconocer qué elementos son la clave para su interpretación. Para que ésta sea objetiva, hay que resaltar la importancia de analizar los paralelos y de enmarcar la interpretación en el contexto social, cultural y del imaginario de los autores de las imágenes, así como valorar su intencionalidad.

Las tradiciones literarias, evidentemente orales entre pueblos prácticamente ágrafos, tenían suma importancia en la transmisión de una cultura. De ahí la importancia de la «literatura oral», a la que se suma la «literatura visual» narrada por medio de imágenes, pues eran el medio imprescindible para transmitir la visión del mundo y los valores esenciales de la sociedad. En efecto, los conocimientos de la cultura popular se transmiten por vía oral, pero también con ayuda de imágenes, pues una y otras permitían transmitir las ideas. En consecuencia, es evidente que las culturas prerromanas de Hispania tenían literatura, en algunos casos conocida a través de imágenes como las de Pozo Moro, que hay que llegar a comprender, lo que supone un atrayente desafío.

Unos de los temas más sugestivos de la Arqueología es reconstruir a través de los restos de cultura material aspectos de las sociedades pasadas de los que no queda documentación escrita. Gracias al carácter interdisciplinar de esta ciencia, quizás la más abierta a todas las demás ciencias, humanas y naturales, para reconstruir el pasado, se puede abordar el conocimiento de la estructura tecnoeconómica, social e ideológica que conforma el sistema cultural. Esa reconstrucción del pasado exige una aproximación que permita trascender la cultura material que estudia la Arqueología y abordar las aportaciones de la Iconografía para adentrarse en el imaginario colectivo, el cual debe interpretarse, a su vez, desde la Mitología Comparada y la Historia Comparada de las Religiones. En consecuencia, todo análisis iconográfico exige un trabajo interdisciplinar entre Arqueología, Historia, Literatura, Historia del Arte e Historia de las Religiones para aproximarse a este campo de la cultura humana y comprender su sociedad, su imaginario y su ideología.

El estudio del imaginario y de la ideología de las sociedades prerromanas es esencial para conocer una cultura, pues es la clave de su personalidad y de su identidad. En consecuencia, resulta evidente la importancia de las imágenes que analiza la Iconografía como fuente de información fundamental para los arqueólogos, pues completa el análisis y la interpretación de los restos materiales y permite conocer las ideas y el imaginario, a lo que no se puede llegar a través de la cultura material. Esta tarea exige valorar la importancia que tenían las tradiciones literarias, muchas veces desconocidas por ser de transmisión oral, pero que son esenciales para explicar las ideas que, a su vez, explican la transformación de la sociedad. Por ello, cuando faltan fuentes textuales o éstas son limitadas, la Iconografía desempeña un papel esencial para conocer aspectos relevantes de la sociedad, de su imaginario y de su concepción de la vida.

17.3. La iconografía de Pozo Moro y las creaciones literarias en la antigua Hispania

La metodología seguida al analizar la rica iconografía del monumento de Pozo Moro supone una aproximación al imaginario, la ideología y las creencias de la Hispania prerromana, que se reflejan en creaciones «literarias», fueran éstas escritas o, como ocurre en Pozo Moro, iconográficas. La interpretación de esas imágenes como creaciones literarias permite conocer un acervo «literario» de gran interés, cuyo valor no es inferior al de una obra escrita, ya que «una imagen vale más que mil palabras». Pero, además, las imágenes tienen la capacidad de recrear los mitos que narran según la mentalidad del que las observa, hecho que aumenta su interés y su valor literario.

La iconografía de Pozo Moro plantea el problema de la existencia de literatura antes de que apareciera la escritura o, en todo caso, antes de que fuera usual su empleo. Puede parecer contradictorio hablar de literatura en la Península Ibérica antes de Roma, por ser culturas y pueblos ágrafos o «preliterarios», ya que prácticamente desconocían la escritura o tenía un uso muy limitado, como ocurría entre tartesios, iberos y celtíberos (de Hoz 2010-2011). Este hecho exige diferenciar la literatura escrita de las creaciones transmitidas inicialmente por vía oral y posteriormente también por medio de imágenes, en una sociedad prácticamente analfabeta como eran los pueblos prerromanos, en los que el sistema de transmisión oral sería el habitual para difundir su imaginario y su cultura. De ahí la importancia de las representaciones iconográficas de Pozo Moro.

En la Hispania prerromana coexistían diversas tradiciones literarias a pesar de que eran culturas «preliterarias», por lo que parece un desafío hablar de «literatura» en las culturas prerromanas de Hispania, siglos antes de que la literatura en sentido escrito se hubiera extendido por nuestras tierras con la Romanización (Almagro-Gorbea 2013b; *id*. 2018). Sin embargo, como cualquier otro pueblo de la tierra, las culturas prerromanas de Hispania tenían su literatura, con sus leyendas y mitos, con poemas y canciones, aunque esa literatura, muchas veces ancestral, era oral y, por tanto, anterior a la literatura escrita, de la que debe considerarse el germen creador, lo mismo que es el origen de la iconografía como «literatura en imágenes».

Desde el siglo XVIII, algunos autores de la Ilustración ya valoraron la existencia de literatura entre los pueblos prerromanos (Almagro-Gorbea 2013b, 13 s.). Luis José de Velázquez, Marqués de Valdeflores, en su conocida obra *Orígenes de la poesía castellana* (Madrid, 1754), recoge la referencia de que los Galaicos «componían y cantaban versos en su propia lengua» (Sil. It. *Pun*. III, 346) y era bien conocida la referencia de Estrabón (III, 1,6) de que los Turdetanos «tenían estudios y escritos muy antiguos, poemas, leyes escritas en verso de cerca de seis mil años», lo que llevó a L. J. de Velázquez a proponer que la poesía tartesia sería «de la misma índole y artificio que la griega y hebrea más antiguas» (Velázquez 1797, 8 s.). Entre quienes se interesaron por la literatura prerromana hay que destacar a Joaquín Costa, cuya *Poesía popular española. Mitología y literatura celto-hispanas* (Madrid, 1881) supuso un hito en la Historia de la Literatura en época prerromana, basada en los limitados textos existentes de la Antigüedad completados por el estudios de tradiciones populares que le permitieron reconstruir la literatura y la mitología celto-hispana dentro de su contexto social. Poco después Adolfo Schulten (1945, 229 s.) también valoró con interesantes comentarios en su *Tartessos* su literatura, pero posteriormente ha sido un campo de estudio prácticamente olvidado hasta el siglo XXI (Almagro-Gorbea 2013b; *id*. 2018).

En el actual estado de la investigación estos análisis se mueven más a nivel de ensayo que de estudio científico, ya que muchas veces faltan datos para demostrar las asunciones, lo que obliga a moverse en el especulativo campo de las hipótesis al analizar el complejo campo del imaginario, de las creencias y de la ideología de quienes construyeron el monumento de Pozo Moro. Es evidente su dificultad, ya que ante la práctica ausencia de textos explicativos apenas se llega a conocer el argumento y el protagonista de la escena representada, en muchos casos incompleta, como ocurre en Pozo Moro. Sin embargo, estas imágenes presuponen la existencia de creaciones literarias orales, que se puede intentar reconstruir como hipótesis, a la espera de que avance este campo de la investigación.

No hay que olvidar, en especial en culturas prácticamente ágrafas como los pueblos prerromanos de Hispania, que las etapas iniciales de toda literatura la representan obras populares anónimas transmitidas por vía oral. Estas tradiciones narrativas populares, básicamente orales, raras veces se ven apoyadas por la iconografía, lo que ratifica la importancia de Pozo Moro, ya que sus relieves y esculturas son restos «fósiles» de creaciones literarias narradas para «analfabetos», a los que se transmitía por este medio –y al mismo tiempo por vía oral– visiones del mundo y creencias que únicamente se pueden llegar a conocer a través de las complejas imágenes de su iconografía.

17.4. Origen de los mitos y del relato iconográfico

Es esencial en el estudio del monumento de Pozo Moro conocer el origen del relato iconográfico y de los mitos que narran sus esculturas y relieves, tema relacionado con el origen de los artesanos del «Taller de Pozo Moro», que a su vez se asocia al análisis del estilo, las formas y la iconografía del monumento. Todos estos aspectos requieren enfoques y métodos de análisis diferentes, pero se ilustran y complementan mutuamente. El análisis realizado de los paralelos de la arquitectura (*vid. supra*, § 12), del estilo de los relieves y demás elementos escultóricos (*vid. supra*, § 13) y de su iconografía (*vid. supra*, § 14 a 16) permite comprender lo complejo que resulta precisar sus orígenes, por lo que aquí se ofrece, como visión de conjunto, una recapitulación sintetizada y aligerada de referencias bibliográficas, ya citadas en sus respectivos lugares.

Los paralelos estilísticos

El estilo neohitita o siriohitita de los leones y de los frisos de Pozo Moro permiten considerar que sus autores serían un equipo de artesanos itinerantes de origen sirio-fenicio, posiblemente arameos, procedentes de los estados neohititas, que se debieron trasladar a trabajar a las colonias fenicias del Occidente.

De esa zona proceden los elementos estilísticos e iconográficos más característicos del monumento, con numerosos detalles similares, como la estructura de las alas de la Diosa de Pozo Moro (*vid. supra*, § 14A), que, aunque tiene sus orígenes en Egipto, la forma más próxima aparece en ortostatos de Tell Halaf y en talleres ebúrneos sirio-fenicios y arameos de Siria meridional, en la denominada tradición «Intermediate» o «South Syrian», que se ha ubicado en Damasco, aunque también se extendería a Hama y a otras poblaciones arameas del Norte de Siria, como Arslan Tash. De esa misma zona aramea procede la representación hathórica de la diosa *Shepesh* con el disco solar alado que aparece en placas marfil de Nimrud originarias del Norte de Siria. Igualmente, marfiles de talleres del Norte de Siria ofrecen los mejores paralelos para las ramas curvadas con flores de loto del árbol que lleva el Dendróforo o para la moldura plana que enmarca todos los relieves (*vid. supra*, § 14A).

A su vez, monstruos híbridos con doble cabeza se representan en cilindro-sellos paleosirios y prosiguen en ortostatos de Tell Halaf, Carquemis y Zincirli y en píxides de esteatita nord-sirios (*vid. supra*, § 14C). Lo mismo cabe señalar de los seres híbridos semihumanos, característicos de Mesopotamia y Siria, como los amuletos de *Lamaštu*, seres que también aparecen representados en ortostatos de los yacimientos citados. Ortostatos de Alepo, Ain Dara, Carquemis, Sakçagözü, Zincirli, Til Barsip y Tell Halaf, etc., muestran *daímones* híbridos, pero los seres monstruosos de Pozo Moro se aproximan más, por su disposición isomorfa y su aspecto, a la procesión de los *Sebettu,* monstruos o *daímones* representados en amuletos mesopotámicos que cabe identificar como la «Heptada Infernal», que en Pozo Moro se dirige hacia la divinidad entronizada, que representa al «Señor del Inframundo». Esos siete monstruos en Akkad eran los «Siete Dioses» o demonios destructivos del *Apsu* o Inframundo, los cuales formaban el cortejo de *Nergal*, el dios de la muerte que devoraba la carne de los muertos, como narra *El Poema de Erra y los Siete Demonios,* redactado en Babilonia en el VIII a. C., creencias que debieron llegar a Pozo Moro a través de los arameos. También amuletos de Arslan Tash, en el Alto Éufrates, representan monstruos híbridos que devoran a seres humanos cuyas piernas salen por sus bocas, lo que testimonia la difusión de estas creencias desde Mesopotamia hacia Siria septentrional, aunque creencias parecidas existían en la mitología ugarítica, pues *El Poema de Baal y Mot* describe cómo *Mot*, la divinidad de la muerte, devoraba con sus fauces insaciables todo lo que alcanzaba. En consecuencia, estas deidades y demonios híbridos que devoran seres humanos revelan un imaginario mítico de raíces mesopotámicas, probablemente llegado al mundo sirio-hitita a través de los arameos.

La escena del banquete de una divinidad o personaje regio entronizado es de origen egipcio y se generaliza por el Levante a partir del siglo XIV a. C., como muestran los marfiles egiptizantes del Bronce Final de Laquish, Meggido y Tell el-Farah (fig. 14C.11A-B), pero esta escena también se utilizó para representar el banquete funerario en el sarcófago de *Ahiram* de Biblos (fig. 12.13), en estelas sirio-hititas (fig. 14C.4), en píxides nord-sirios (fig. 14C.12) y en cuencos de bronce sirio-fenicios, mientras que la representación de una persona en un caldero tiene paralelos en los animales introducidos en un caldero en una escena de banquete de una placa ebúrnea de Meggido (*vid. supra*, § 14C).

El atuendo de los personajes representados tiene la misma procedencia. El *chitón* corto ceñido por un cinturón ancho con cortes cóncavos en los muslos es característico del arte hitita y perdura en ortostatos neohititas antiguos de Malatya, Alepo y Ain Dara, aunque también lo utiliza en la segunda mitad del siglo VIII a. C. el dios *Tarhunza* del relieve de Ivriz, al noroeste de Cilicia (*vid. supra*, § 14D), pero no aparece en Tell Halaf, Karatepe, Carquemis, Til Barsip, Zincirli, etc. También el casco del *Smiting God* tiene paralelos en Karatepe y en cascos jonios, quizás de origen arameo. El vestido largo con flecos en su base que viste el personaje del banquete funerario es habitual en relieves y estelas neohititas de Arslan-Tash, Marash, Carquemis, Tell Halaf, etc. (fig. 17.1A-B), mientras que el manto que cubre la cabeza de la diosa en la escena de hierogamia es semejante al que utilizan las mujeres en las estelas siriohititas, aunque el detalle de dejar abierta la parte delantera para que se vea el cuerpo desnudo de la diosa es característico de cilindro-sellos paleosirios, mientras que la representación de la hierogamia parece inspirarse en tablillas de arcilla paleobabilónicas con *Dumuzi* e *Inanna* abrazados en el lecho de la diosa.

Los muebles representados en Pozo Moro proceden del mobiliario egipcio, que influyó en el de todo Oriente, más incluso que el mobiliario asirio desde Mesopotamia, pero los mejores paralelos para el trono y las mesas de ofrenda de la escena del banquete funerario los ofrecen las estelas y píxides sirio-hititas (Symington 1996), en especial de Zincirli y Karatepe (fig. 14C.4, 12 y 13), con detalles tan concretos como representar las borlas del asiento de los marfiles nordsirios (fig. 17,2A) esquematizadas en triángulos, detalle que también aparece en una estela de Ugarit (fig. 17.2B). Igualmente estelas y marfiles ofrecen los mejores paralelos para el *diphros* en el que se sienta la Diosa de Pozo Moro. Por el contrario, las forcas que llevan los pequeños seguidores del Dendróforo aparecen en marfiles de estilo asirio popular, aunque debía ser un instrumento campesino generalizado por todo el Oriente. Más precisa parece la procedencia de la espada con cabeza de león del relieve con un équido PM-X1, para el que pueden considerarse como paralelos el puñal con empuñadura de dos leones contrapuestos del relieve del *Nergal* hurrita de Yazilikaya y las espadas asirias con doble cabeza de león en su empuñadura, semejante al puñal aparecido en la necrópolis de Crocifisso, en Matelica, Italia.

Los restantes relieves y elementos escultóricos tienen el mismo origen que las escenas, personajes y objetos del friso. El jabalí bicéfalo enfrentado a dos anguipedes puede relacionarse con el león bicéfalo del *Nergal* de Yazilikaya y con un águila bicéfala de Alaca Hüyük, pero también con la deidad bicéfala de Tell Halaf. Sin embargo, el jabalí con cerdas encrestadas

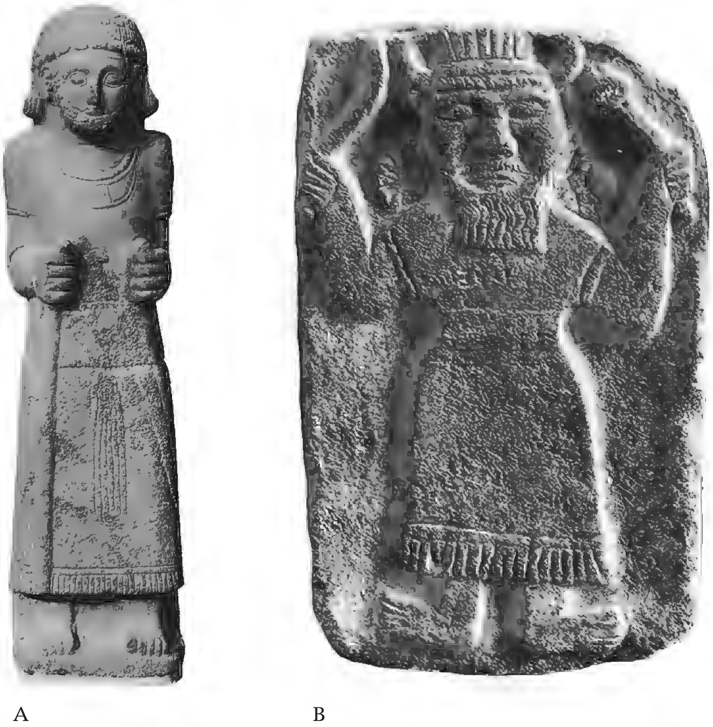
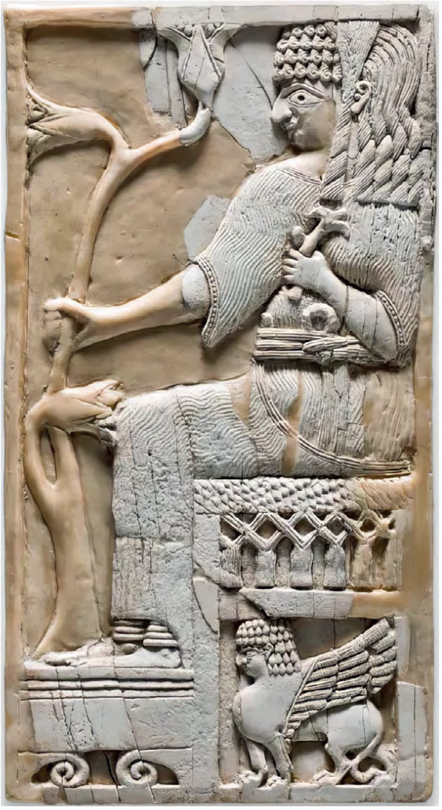


Figura 17.1. Traje largo con flecos: A, Estatua del gobernador de Arslan Tash (foto: Orthmann 1971, lám. 4b). B, Divinidad de un ortostato de Tell Halaf (foto: T. Bilgin).

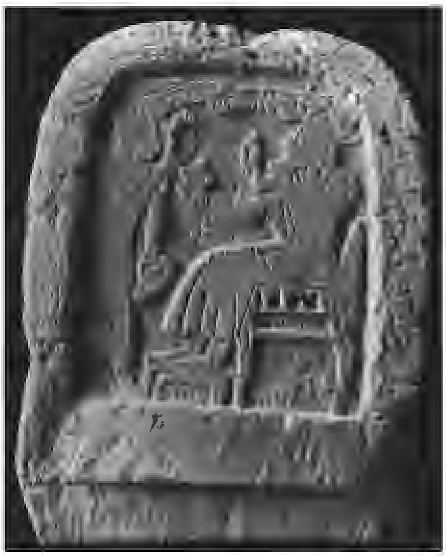
tiene sus paralelos en placas de terracota de Gordion y en cerámicas áticas y corintias del segundo cuarto del siglo VI a. C., lo que indica que el «Maestro de Pozo Moro» había saimilado nuevas corrientes artísticas de origen griego, hecho que también refleja la arquitectura del monumento. Lo mismo sucede con los anguipedes, cuyas curvas serpentiformes, aunque tiene sus precedentes en monstruos mesopotámicos, recuerdan por su estilo los monstruos representados en cerámicas y bronces griegos de mediados del siglo VI a. C.

De estos influjos procede la figura de *Kulullu,* que no es un «Tritón» griego, sino un «hombre-pez» de la mitología mesopotámica con la parte superior humana y la inferior pisciforme (*vid. supra*, § 15B). Aparece en el periodo acadio, en época neoasiria se representa como genio acuático protector en relieves de Sargon II en Khorsabad y prosigue en tiempos aqueménidas hasta época seléucida. El hombre-pez de Tell Halaf, responde en el siglo IX a. C. a esa concepción mítica que pasó a la iconografía de *Yam,* dios fenicio del mar al que se rendía culto en Amrit y en otras ciudades fenicias. Un escarabeo arameo de Tartus en la segunda mitad del siglo VI a. C. ya lo muestra con forma y estilo griegos, pero el *kulullû* de Pozo Moro responde a una tradición mítica aramea, de la que proceden otros seres míticos acuáticos griegos, como *Triton* o *Typhon*, originarios de Cilicia (*Il*. II, 781-783; Pind. *Pyth*. 8,15-17; Hes. *Theog*. 820-822), aunque sus formas revelan influjo griego, como sucede con el jabalí bifronte. Igualmente, revela influjo griego el pequeño adorno del inicio de las crines de la cabeza de caballo de Pozo Moro, como el del caballo de Los Villares 1, detalle que aparece en los jinetes del templo de Prinias del siglo VII a. C. y a partir del siglo VI a. C. en caballos de la crátera de Vix, en la estatuilla del Princeton University Art Museum y en los caballos de Olimpia y del Metropolitan Museum.

El relieve con una roseta copia las rosetas de los tapices de piedra que decoraban los palacios asirios de Teglatfalasar III, Sargón II y Asurbanipal, rosetas también copiadas en terracotas arquitectónicas frigias del siglo VI a. C. (*vid. supra*, § 15G.1). Esta decoración simbólica procede de las alfombras y tapices orientales, en cuya labor eran afamados los fenicios. Lo mismo ocurre con la moldura con flores de loto yuxtapuestas, tema originario de Egipto que pasó a Fenicia, como muestra el sarcófago de *Ahiram* de Biblos, pero era un motivo muy popular por todo el Oriente, desde Asiria a los territorios sirio-hititas, que pasó a Chipre y Grecia y se difundió por todo el Mediterráneo hasta alcanzar Tartessos. Lo mismo ocurre con



A



B

Figura 17.2. Trono con borlas en el asiento: A, Placa de marfil norsiria de Nimrud (foto: Nicholson Museum, University of Sydney, NM59.3). B, Estela de Ugarit (foto: Syrian National Museum Aleppo).

el relieve de una palmeta, similar a las representadas en marfiles sirio-fenicios de Nimrud, pero esa forma de palmeta llegó al Mediterráneo Occidental, como muestran las palmetas ebúrneas de Tharros y Monte Sirai y las de los jarros de bronce hispano-fenicios.

Más interés tiene la mano abierta asociada a las molduras sogueadas (*vid. supra*, § 15H). En Mesopotamia hay manos de hueso, concha o piedra usadas como amuletos protectores desde el Periodo Dinástico Antiguo y perduran en periodos posteriores, como las terracotas denominadas «manos de *Ištar*», de las que proceden los amuletos fenicios de marfil en forma de mano, que a su vez se consideran el origen de los amuletos de la «Mano de Fátima». La mano grabada hacia el 750 a. C. en Khirbet el-Qom, cerca de Hebrón, se interpreta como la mano de la diosa *Asherat,* de larga tradición en Oriente, como la «Mano de Dios» de la Biblia. Esa mano abierta aparece en las molduras sogueadas de Pozo Moro, elemento mágico también utilizado en el sarcófago de *Ahiram,* pues procede de las molduras pintadas con líneas oblicuas de la arquitectura egipcia, en la que eran un símbolo de sacralidad, que pasó a terracotas palestinas, a cuencos de bronce nordsirios, a estelas egiptizantes de Chipre y a los sarcófagos de Paleopaphos ya en el siglo V a. C. En consecuencia, la moldura sogueada y la mano abierta eran símbolos mágicos de sacralidad y de protección originarios de Egipto llegados a través del mundo fenicio, como otros elementos del monumento.

El simbolismo de las molduras de Pozo Moro se asocia a otros elementos constructivos del monumento, en su mayoría procedentes de tradiciones arquitectónicas de Oriente, pero posiblemente también de Grecia. De la arquitectura egipcia proceden el empleo de molduras de gola y el baquetón sogueado y las posibles falsas puertas y la cubierta piramidal. La idea de construir el monumento funerario sobre el suelo con una cámara funeraria o *domus aeterna* frente a la tradición fenicia de tumbas hipogeas parece proceder de los templos y de las capillas funerarias egipcias, aunque con posible influjo de los betilos y obeliscos funerarios de la Edad del Bronce. Igualmente de Egipto procedía el uso de trazados geométricos y la unidad de medida, así como técnicas como los instrumentos de tallar piedra, las marcas de trazado para colocar los sillares y las grapas para unir los bloques, aunque estas ideas, técnicas y elementos se difundieron a través de Fenicia.

La arquitectura funeraria fenicia desarrolló la tumba turriforme, que asociaba elementos constructivos de diversos orígenes, que dan un carácter ecléctico a sus tradiciones constructivas, con elementos en su mayoría simbólicos y mágicos (*vid. supra*, § 12). El monumento de Pozo Moro muestra innovaciones de la arquitectura funeraria fenicia del siglo VI a. C., que influyeron en la arquitectura griega arcaica y clásica y en diversas culturas del Mediterráneo. También a Fenicia se puede atribuir el uso de piedra arenisca local fácil de trabajar y probablemente la tradición de equipos de canteros-escultores itinerantes también es de tradición sirio-fenicia.

Por otra parte, los sillares de esquina en forma de león de carácter simbólico y apotropaico son de tradición sirio-hitita (*vid. supra*, § 16), como el concepto de *nefesh* del monumento como imagen simbólica del rey difunto divinizado, como las estatuas reales sirio-hititas y como el *témenos* en forma de piel de toro que procede del mito hitita de origen mesopotámico del primer rey y el primer sacrificio (*vid. infra*, § 18.2). El friso de Pozo Moro tiene su precedente formal más próximo en el sarcófago de *Ahiram* de Biblos y prosigue en sarcófagos chipriotas, inspirados a su vez en relieves funerarios egipcios, pero la disposición en alto del friso pasó a ser característica de la arquitectura griega, quizás con precedentes fenicios, lo mismo que el basamento escalonado como símbolo de sacralidad inspirado en la *krepís* de los templos griegos arcaicos.

El complejo origen de la iconografía y de los mitos de Pozo Moro

El origen de los mitos y del relato iconográfico de los relieves y esculturas de Pozo Moro todavía resulta más complejo de precisar que el origen del estilo, de las formas y de los detalles iconográficos. La dificultad se hace evidente al analizar la iconografía (*vid. supra*, § 14 a 16), pues, aunque la mayoría de motivos y escenas tienen paralelos en Oriente, es difícil precisar de dónde proceden las ideas plasmadas en relieves y esculturas, cuya unidad de concepción resulta evidente a pesar de los múltiples influjos que se perciben.

La Diosa de Pozo Moro, concebida posiblemente como un disco solar alado, parece narrar un episodio de un poema mitológico probablemente sirio-arameo, a juzgar por el estilo de los relieves. El disco solar alado es originario de Egipto y se difundió por la región sirio-palestina, pero la forma de las alas recuerda placas ebúrneas de Nimrud de talleres nordsirios, que evidenciarían un origen arameo que hace suponer que representa a *Shepesh,* la «Diosa-Sol», venerada por todos los pueblos semitas del Oriente Próximo, pero, especialmente, por las poblaciones arameas de Siria del I milenio a. C. La forma del ala y la cabeza hathórica hacen suponer que procedería de Siria meridional, incluyendo la ciudad fenicia de *Arwad*-Arados, por donde pudieron salir estas tradiciones iconográficas al Mediterráneo, junto a la idea del monumento turriforme sostenido por leones.

El monumento turriforme sobre leones es la expresión arquitectónica de la iconografía de la Diosa sobre leones originaria de Mesopotamia que está documentada en la región sirio-palestina desde la Edad del Bronce. Esta iconografía se asocia a la vista frontal de la diosa hathórica desnuda con los brazos extendidos. En Pozo Moro las alas de la diosa protegen el monumento como las de las diosas egipcias *Isis* y *Neftis*, mientras que las aves la relacionan con la iconografía de la diosa *Inanna*. La disposición sobre un león, la desnudez y el peinado hathórico caracterizan a una diosa sirio-palestina de «tipo *Qudšu*», identificada con las diosas *Qadesh, Anat*, *Ashtar*, la egipcia *Hathor* y probablemente con la diosa aramea *Shepesh* en Pozo

Moro, lo que indica la dificultad de identificar de qué divinidad se trata y, por tanto, de conocer su origen.

También de tradición siria deben proceder los monstruos serpentiformes guardianes que, al parecer, flanquean a la divinidad. Originarios de la mitología de Mesopotamia, desde la Edad del Bronce aparecen en la mitología sirio-anatolia, ugarítica y aramea. Estos monstruos guardianes serpentiformes llegaron al mundo hitita, como evidencia el mito de la serpiente *Illuyanka,* y también a Grecia, donde estos seres serpentiformes se consideraban originarios del territorio arameo, detalle de interés que señalan Hesíodo (*Theog*. 287-336) y la Ilíada (II, 781-783). Estos monstruos serpentiformes procedían de mitos mesopotámicos como el de *Gilgamesh* y *Humbaba* y *Gilgamesh* y la serpiente del árbol *Huluppu*. Episodios comparables, protagonizados por *Marduk* en Babilonia y *Nergal* en Asiria, pasaron a Siria, como documenta en Ugarit la lucha de *Baal* y *Lothán,* monstruo equivalente al Leviatán bíblico (*Is*. 27,1; *Sal*. 74,13-14; *Job* 40,25-32, 41,1-26), luchas míticas que igualmente serían conocidas en zonas sirio-hititas habitadas por arameos. Pozo Moro narra una versión distinta de las versiones conocidas de este mito de origen mesopotámico. Esa versión, más que de Fenicia, probablemente procede del área sirio-aramea que se extendía desde Cilicia hasta el *Mons Casius*, denominado en arameo y fenicio *Ṣapōn*, donde habitaba *Baal Zaphon*. De esta zona procede la concepción oriental de los monstruos griegos, como el Δρακον Λάδων (Apol. *Arg*. 1389), que vigilaba las manzanas de las Hespérides (Hes. *Theog.* 275), cuyo nombre semita *Ladón* se relaciona con *Lothán* y Leviatán. Otros monstruos comprables son la *Hydra* de Lerna (Hes. *Theog*. 313-315), *Typhon*, nacido en una cueva de Cilicia (*Il*. II, 781 s.), *Pithon,* al que se enfrenta Apolo en Delfos (*Himno homérico III*. *A Apolo*, 305), Equidna (*Theog*. 287-336), etc., monstruos que vivían en el país de los *Árimoi* o arameos (*Theog*. 306).

Diferente origen tiene la flor de loto concebida como Árbol de la Vida y como pilar cosmológico. Su origen egipcio es evidente como símbolo de vida y de resurrección asociado al Sol, pero estas columnas lotiformes pasaron a ser símbolo de *Athirat-Asherah* en el área sirio-fenicio-palestina, como muestra el panel con la diosa *Ishtar* del Palacio de Mari (*vid*. *supra*, fig. 14A.6).

Muy discutido ha sido el significado de la escena del «Banquete Infernal», al que se asocia el problema de su origen. Su iconografía es característica de las escenas de banquete con procesión de ofrendas del arte sirio-fenicio, como muestran el sarcófago de *Ahiram* de Biblos y las estelas sirio-hititas de los siglos IX y VIII a. C. Pozo Moro describe este banquete ritual en el Inframundo, inspirado en rito del banquete funerario denominado, desde la Edad del Bronce, *kispum* en Mesopotamia y *kispum-pgr* desde Mari y Ebla a Ugarit y Alepo, rito que también atestigua la estela de *Kattamuwa* de Zircirli. En este banquete se conmemoraba a los ancestros y se ofrecían como sacrificio a los dioses del Inframundo los «restos mortales», el *pgr*, «el cadáver» del fallecido para que su *nefesh* pasara al Otro Mundo y se uniera a los *rapha* o muertos ancestrales, rito en el que participaba la diosa solar *šps pgr,* «*Shepesh* del muerto» (*KTU* 1.102). Asociado a estos ritos era costumbre en los funerales de Ugarit y de Fenicia comer cerdo o jabalí como alude Isaías (65,4) y como muestra la escena de Pozo Moro.

Estos ritos de paso a la inmortalidad se han relacionado con *Mot*, dios semita atestiguado en Ugarit cuyo nombre significa «muerte», pues sus terribles fauces devoraban a los muertos, aunque también en Egipto el *Amduat* (189, 1-7) y el *Libro de las puertas* (97) describen al demonio *Ammut* como «devorador del muerto», con su cabeza de cocodrilo, cuerpo de león y la parte posterior de hipopótamo. Sin embargo, la divinidad monstruosa entronizada que preside el «Banquete Infernal» se ha asociado a *Nergal* y a su pareja *Erra*, dioses sumerio-babilonios del Inframundo y «señores de los muertos». El culto a *Nergal* tuvo profundo arraigo en Siria, se extendió hasta Fenicia y Samaria y se expandió por el Alto Éufrates hasta el centro de Anatolia. Lo testimonia el relieve de *Nergal* del santuario funerario regio hitita de Yazilikaya y la iconografía de seres híbridos devoradores de seres humanos de los amuletos de Arslan Tash. Estos paralelos indican que esta escena de Pozo Moro refleja creencias arameas originarias del imaginario mesopotámico y del cananeo de Ugarit, sin excluir que procedan de creencias ancestrales de los semitas occidentales. Del mismo substrato mítico debe proceder la asociación de *Nergal* con el perro que evidencian los monstruos representados en los amuletos de Arslan Tash, monstruos que habitan «en medio del desierto», *btk. mlbr*, fuera de la tierra habitada por los hombres, a los que aluden textos cananeos de Ugarit. Igualmente del mundo arameo debe proceder la procesión de seres híbridos en disposición isomorfa de esa escena del Banquete Infernal de Pozo Moro, que revela influjos del imaginario mesopotámico, pues esas figuras monstruosas se pueden identificar con los *Sebettu,* siete monstruos demoníacos dirigidos por *Nergal,* el «dios semítico de la muerte» y juez supremo de los humanos que, al morir, descienden al Inframundo, juicio que pudiera ejercer la deidad entronizada de Pozo Moro.

El estado fragmentado del friso meridional hace inseguro su análisis. Sin embargo, la probable asociación de un *Smiting God* a la lucha con un monstruo de tipo *Hydra* narraría el mito del héroe enfrentado a un monstruo o dragón. Es un mito oriental, que en la mitología sumeria protagonizan *Azag* contra el dios *Ninurta, Tiamat* contra *Marduk* en Asiria y Babilonia, *Teshub* y *Tarhuntas* contra la serpiente *Illuyankas* entre los hititas, *Teshub* y *Hedammu* entre los hurritas, en el mundo cananeo de Ugarit *Baal-Sapon* contra *Yam* y contra *Mot* y *Lothán*, la serpiente de siete cabezas de los cananeos, equivalente a Leviatán entre los israelitas, en Egipto *Ra* contra *Apophys* y *Seth* contra *Osiris,* en Grecia, Zeus contra *Typhon*, Apolo contra Pitón, Heracles contra *Ladón*, *Indra* contra *Vritra* en la India; etc. No es fácil precisar el origen de esta escena de Pozo Moro, pero su estilo sirio-hitita indica que debe proceder del imaginario de esas zonas y su modelo pudo ser una gesta como la lucha del héroe *Ḫupašiya,* que se enfrenta al monstruo serpentiforme *Illuyanka* a cambio de yacer con la diosa *Inara*. Este mito hurro-hitita, representado en un ortostato de Malatya, era el mito central del Festival *Purulli* hitita, interpretación que explicaría su probable relación con la escena de hierogamia, que, según parece, formaba parte de ese mismo friso.

El probable origen sirio-hitita de esta escena del friso meridional ayuda a precisar el origen de la escena de hierogamia de Pozo Moro. Creencias y ritos hierogámicos se extendieron desde Mesopotamia hasta la zona sirio-fenicia y a partir del I milenio a. C. se difundieron por todo el Mediterráneo. Un ritual de este tipo se atestigua en Mari y en el siglo XIV a. C. una sacerdotisa de la ciudad de Emar se unía al dios local, probablemente *Adad*, sustituido por el dinasta local. En Asiria y Babilonia existía la misma tradición, de la que procede el rito de prostitución sagrada en el templo de *Marduk* (Hdt. I, 199). Estos ritos se extendieron por el mundo cananeo hasta Palestina, pues los textos de Ugarit han permitido comprender mejor las referencias bíblicas. También en Fenicia se atestigua este ritual protagonizado por la diosa *Astart*. Flavio Josefo (*Ant Iud*. VIII,5,3; *c.Ap*. I, 18) cuenta que Hiram I de Tiro construyó nuevos templos a *Melqart* y *Astart* y fue el primero en celebrar el rito de la *égersis* de *Melqart,* que celebraba la muerte y resurrección del dios por medio del *hieros gamos* con *Astart*. Ritos semejantes existían en Sidón, en Biblos, en *Gadir* y en otros lugares del Mediterráneo Occidental, como confirma la tradición romana de Servio Tulio y la diosa Fortuna (Plut. *Quest. Rom,* 36) y como documentan las láminas de oro de Pyrgi. En consecuencia, esta escena representa una hierogamia mítica de origen probablemente fenicio como sustento del poder regio, aunque asociada a la tradición sirio-hitita de la lucha contra la serpiente *Illuyanka*.

Otros elementos iconográficos ofrecen la misma perspectiva, como la escultura de cabra. Cabras y gacelas, pues no siempre se distinguen, eran animales asociados a la diosa de la fecundidad, representada como Diosa-Árbol por todo el Levante, como muestran cilindros-sellos paleosirios y también la diosa *Qadesh,* asociada a cabras como *Potnia theron* desde el Bronce Final. En el área fenicio-palestina la cabra era el animal de la diosa de la fecundidad *Anat-Astart-Asherah*, lo mismo que en el área sirio-hitita, pues ortostatos de Zincirli, Karatepe y Carquemis, la plaquita áurea de Tell Halaf y las placas de marfil de estilo fenicio y norsirio asocian las cabras al Árbol de la Vida. Esta asociación era habitual desde el periodo Asirio Medio como símbolo de *Ishtar*, como muestran las pinturas de los palacios y el *pyxis* ebúrneo de la tumba 45 de Assur, pues, además, los cuernos de la cabra de Pozo Moro parecen seguir modelos asirios, como en el friso pintado en Til Barsip a fines del siglo VIII a. C. y en la puerta principal de Fort Salmanasar.

No es fácil sintetizar los múltiples influjos que denotan los relieves y esculturas de Pozo Moro dentro del carácter unitario del mensaje que trasmitía, tanto en lo que respecta al estilo, formas y composición característicos de los artesanos del «Taller de Pozo Moro» como a los mitos y el imaginario plasmados en el relato iconográfico. Como se ha señalado, los paralelos arquitectónicos (*vid. supra*, § 12), el estilo de relieves y elementos escultóricos (*vid. supra*, § 13) y su iconografía (*vid. supra*, § 14 a 16) reflejan una complejidad característica del mundo orientalizante que dificulta precisar sus múltiples orígenes con una visión de conjunto simple y unitaria.

Las características y convenciones estilísticas de los relieves y esculturas responden a recursos generalizados por todo el Oriente, desde Egipto y Anatolia a Mesopotamia, como la perspectiva jerárquica, la forma de coger un objeto, etc. (*vid. supra,* § 13.4), y lo mismo ocurre con los mitos más esenciales, característicos de Oriente.

Dentro de estos influjos generales se aprecian diversas corrientes. Una tiene su origen en Mesopotamia y sus influjos llegan a Siria y de Siria a las áreas cananeas incluida Palestina y también, de forma paralela, a las regiones sirio-hititas del Norte de Siria y del Sureste de Anatolia. Otra corriente complementaria de la anterior procede de Egipto y se expande por la zona sirio-palestina hasta alcanzar, como la anterior, las regiones sirio-hititas. Finalmente, en las citadas regiones sirio-hititas en las que se cruzan y asocian las dos corrientes mencionadas, también se aprecia una tradición local de influjos anatólicos de origen hurrita, hitita y luvita. El conjunto polimorfo de estos elementos revela la compleja personalidad de los relieves y esculturas de Pozo Moro, que, en última instancia, reflejan un imaginario y una literatura mítica, no conservada, que fusionó múltiples influjos llegados a una zona de cruce de ideas e influencias, un *melting-pot* o crisol de culturas, como eran las regiones sirio-hititas del Norte de Siria y del Sureste de Anatolia, donde era habitual la presencia fenicia, como evidencia Karatepe.

Sin embargo, el estilo neohitita o siriohitita de los leones y frisos de Pozo Moro y otros diversos elementos señalados tienen sus paralelos en una zona más precisa que, aproximadamente, se corresponde con el triángulo formado desde Tell Halaf y Arslan Tash, al este del Éufrates, hasta Karatepe por el oeste en Cilicia y Alepo por el sur en el Norte de Siria, aunque se podría extender hasta la altura de Hama y la ciudad costera fenicia de Arados (fig. 13.12).

En estos territorios habitaban poblaciones arameas de origen nómada, que se habían infiltrado en los estados neohititas, hecho que facilitaba la llegada de ideas y mitos desde Mesopotamia y desde Siria al mundo sirio-hitita. Estas gentes tenían una rica mitología, como evidencia su influjo en los monstruos de la mitología griega, originarios del país de los *Árimoi* o arameos (Hom. *Il*. II, 781-783; Hes. *Theog*. 306).

Los artesanos del «Taller de Pozo Moro» y las ideas que narran sus esculturas y relieves procederían de estos territorios arameos que se extienden desde Karatepe y Sakçagözü hasta el golfo de Alejandreta y por el interior hasta Alepo y Hama. Esta zona de contacto, especialmente vinculada a las poblaciones costeras del Norte de Fenicia, entre las que destaca la ciudad de *Arwad*-Arados, explicaría la presencia de elementos fenicios, evidentes en la arquitectura. De estos territorios sirio-hititas de Siria meridional procedería el equipo de artesanos del «Taller de Pozo Moro», de origen sirio-fenicio y más probablemente arameo, que se trasladaron a las colonias fenicias del Occidente con sus técnicas y su imaginario.

El substrato mítico de Occidente

El origen del relato iconográfico y de los mitos que narran las esculturas y relieves de Pozo Moro es un tema de evidente interés, pero no es menos interesante conocer cómo interpretarían esos mitos las poblaciones ibéricas a las que iban destinados, pues una cosa es lo que se transmite y otra lo que se comprende y asimila. Este proceso de asimilación requiere adentrarse en las tradiciones del substrato mítico local, que, sin duda, facilitaría la asimilación de los nuevos mitos.

Algunos ejemplos son esclarecedores, como el mito del «Caldero de la Vida», que, entre los celtas, se asociaba al paso al Otro Mundo y a la resurrección, idea similar al rito mágico en la mitología griega de proporcionar la inmortalidad al introducir a un joven en un caldero hirviendo. Otro tema es el lobo como animal relacionado con la muerte y el mundo infernal, extendido desde Siria a Hispania. Este lobo ancestral es *Eurýnomos* en Grecia, *Olta*, *Aita* y *Veltha* en Etruria, *Veles* en la mitología eslava, *Vels* en la báltica, *Vala* en la india, *Vaelico* y *Succelus* en la celta, etc., y también entre los germanos existía el mito de *Mánagarm,* el «Lobo de la Luna», que devora a los hombres que mueren (Bernárdez 1982, 100), y mitos parecidos debían existir en el mundo ibérico, lo que plantea la gran antigüedad de este mito del *numen* de la Muerte que devora a todos los humanos, que pudiera ser de origen paleolítico. También por todo el Mediterráneo aparecen hierogamias, probablemente de origen oriental, que se integraron en el imaginario y las creencias locales. Un ejemplo es la historia de Diego López I, Señor de Vizcaya (1093-1124) desposado con la diosa *Mari*, a la que todavía en el siglo xiv se sacrificaban vacas en una peña. Hierogamias similares son características de la mitología celta, como *Mac Gréinne*, «Hijo del Sol», desposado con *Ériu*, la Diosa Madre epónima de Irlanda.

En estas tradiciones locales se incluyen los tritones y seres híbridos mitad pez mitad humanos, como los representados en el carro ibérico de Maquiz, Mengíbar, Jaén, en un contexto escatológico similar al de la mitología mesopotámica. Estos seres acuáticos también aparecen en el imaginario y en la mitología popular, como la leyenda de Doña Marina en Galicia y como las sirenas del Tajo en Garrovillas o de Jabaloyas en Teruel, etc. También el imaginario popular de Extremadura tiene monstruos semiequinos como el *Escornáu*, mientras que el bronce de Irulegi, Navarra, del siglo i a. C., con una mano apotropaica con una inscripción paleovasca, supone una creencia que ha proseguido hasta nuestros días en la tradición española de amuletos con forma de mano.

Esta pluralidad de tradiciones míticas, sin duda transmitidas por vía oral desde orígenes diversos, formaban parte del imaginario local de toda Hispania, desde la *Hispania Celtica* a las regiones ibéricas de las regiones mediterráneas. Este imaginario local de las poblaciones ibéricas que contemplaron los relieves y esculturas de Pozo Moro facilitó la comprensión y la asimilación de los mitos orientales que narraban sus relieves.

18. INTERPRETACIÓN SOCIAL E IDEOLÓGICA

El monumento de Pozo Moro es una manifestación de *Machtkust*, término que designa el «arte al servicio del poder». Desde la aparición de la vida urbana, los gobernantes han utilizado el arte, tanto las imágenes como especialmente la arquitectura, para legitimar y fortalecer su poder. En consecuencia, muchas obras de arte son la manifestación de una política de exaltación del poder.

El monumento de Pozo Moro tenía una finalidad religiosa como tumba de un dinasta concebida como *Domus Aeterna* en la que moraba de forma mágica su *nefesh* o *numen* divinizado, pero, al mismo tiempo, la construcción arquitectónica y las narraciones míticas de los relieves transmitían concepciones ideológicas que sustentaban y realzaban el poder político del dinasta. En consecuencia, tanto el monumento arquitectónico como el *témenos*, el *bustum* y su destacado ajuar y en especial los relieves y esculturas constituyen una clara manifestación de *Machtkunst*.

18.1. El monumento turriforme como *nefesh* y representación del dinasta regio divinizado

La característica esencial del monumento turriforme de Pozo Moro, al margen de sus técnicas constructivas, es que se concibió como representación mágica del *numen* divinizado del dinasta enterrado, el «Señor de Pozo Moro», por lo que era el símbolo visible de su *nefesh*. Se alza sobre un *témenos* en forma de «piel de toro» como el *Smiting God* de Enkomi y otras figuras semejantes y se asienta sobre leones, como el sarcófago del *Ahiram* de Biblos y como las esculturas reales sirio-hititas concebidas igualmente como imagen del difunto en la que moraba su *nefesh*. En consecuencia, el monumento de Pozo Moro responde a un lenguaje simbólico que transmitía un programa ideológico de exaltación sacra del poder regio, por lo que sus elementos arquitectónicos proporcionan las claves para interpretar el simbolismo del monumento, que tenía una estrecha relación entre su forma y su significado, como era habitual en la arquitectura del antiguo Oriente.

La concepción del edificio como una estructura turriforme tenía carácter simbólico como representación abstracta del rey difunto con la finalidad de proteger y enaltecer la memoria del dinasta enterrado, para lo que utiliza diversas soluciones arquitectónicas originarias en su mayoría del mundo fenicio, entre las que destaca la base escalonada, el friso corrido, los leones de esquina, las golas con molduras sogueadas y, probablemente, una cubierta piramidal.

La concepción turriforme como *nefesh* y representación del rey divinizado

El significado como *nefesh* del difunto del monumento de Pozo Moro se relaciona con esculturas orientales datadas a partir del III milenio a. C. (Amiet 1977, lám. 51-52, 60, 104, etc.; Collon 1995, fig. 43, 90, 112), entre las que destacan más de 30 esculturas estantes de los reinos nordsirios de fines del II e inicios del I milenio a. C. (Orthmann 1971, 287 s., lám. 4b, 7d, 13, 32c, 41e, 62,c-3, etc.; Genge 1979; Bonatz 2000a, lám. I-IV , n.º A1 a A13 y VII-B13; *id*. 2000b; Almagro-Gorbea y Torres 2010, 146 s., fig. 118A-E). Estas esculturas tienen precedentes hititas, como la gigantesca escultura de un dios de Fasillar, al SE de Konya, de 8 m de alto, datada en la segunda mitad del siglo XIII a. C., precisamente alzada sobre dos leones (Bittel 1976, fig. 264; Almagro-Gorbea y Torres 2010, fig. 114B). Esta iconografía prosigue en los reinos sirio-hititas de la Edad del Hierro para representar al rey divinizado (Akurgal 1961, 109, 126-127; Orthmann 1971, 287 s., lám. 4b, 7d, 13, 32c, 41e, 62,c-3, etc.; Genge 1979, lám. 101, 103; Bonatz 2000a, lám. I-IV y VII-B13; Almagro-Gorbea y Torres 2010, 146 s., fig. 114C-D y 118A-E; Gilibert 2011, 76 s.), como el dios *Tarhunzas* de Karatepe (Çambel y Öziar 2003, lám. 218). Alguna de estas esculturas son de tamaño monumental (Almagro-Gorbea y Torres 2010, 114B-D) y su contexto e inscripciones indican su relación con el culto funerario regio (Bonatz 2000a, 151 s.), como las del santuario dinástico de Tell Halaf (Oppenheim 1931, 111, 170; Naumann 1950, 357 s., 395, fig. 173, lám. I y 70 s.; Moortgat 1955, 120 s., lám. 146 s.; Niehr 2001, 91 s., fig. 2-3; Almagro-Gorbea y Torres 2010, fig. 115-117), que demuestra la importancia que tenían los cultos funerarios regios sirio-hititas, originarios del ritual hitita regio (Niehr 1994; *id*. 2001), en el que el rey difunto se representa como una divinidad y recibía tras su muerte los mismos sacrificios que los dioses (Voos 1988a; *id*. 1988b; Niehr 1994, 64 s.).

Cultos dinásticos ya se documentan en Ebla (Matthiae 1997; Bonatz 2000a, 196 s., fig. 11) y hasta el final del imperio hitita se extienden desde de Ugarit a Hattussas (Bonatz 2000a, 201). Tenían su sede en un santuario funerario asociado a la tumba del rey difunto divinizado, que mágicamente estaba presente por su escultura, como la de *Idrimi* en Alalakh y las esculturas de las tumbas regias de Qatna (Almagro-Gorbea y Torres 2010, *passim*). En estos ritos, que incluían el banquete funerario del *kispum*, un rito esencial de amorritas y arameos (Durand 2012, 50 s.), participaba mágicamente el dinasta difunto, como evidencian los textos de Ugarit (Bonatz 2000a, 201), ritos que en Malatya se celebraban en la puerta de la ciudad (Bonatz 2000a, 151 s., fig. 42; *id*. 2000b, 204). Este culto explica el significado funerario de las esculturas regias sirio-hititas, generalmente estantes y en ocasiones sobre leones, con cetros, espantamoscas y espadas como atributos regios, asociadas al ritual funerario real, pues eran el *nefesh* del rey divinizado *post mortem* en su culto funerario (Orthmann 1971, 287 s., lám. 4b, 7d, 13, 32c, 41e, 62,c-3, etc.; Genge 1979; Bonatz 2000a, lám. I-IV y VII-B13; Almagro-Gorbea y Torres 2010, 146 s., fig. 118A-E; Gilibert 2011, 76 s.; *id*. 2015). Estas esculturas regias son características de los estados del Norte de Siria a partir del siglo X a. C. hasta la expansión asiria del siglo VIII a. C., pero se extienden hasta Frigia a fines del siglo VII e inicios del VI a. C. (Draycott y Summers 2008) y alcanzaron Tartessos, como evidencia el Gigante de Ronda (Almagro-Gorbea y Torres 2010, 138 s.).

Estas esculturas regias de carácter funerario, como indica su contexto y confirman inscripciones, eran el *nefesh* del rey difunto, lo que evidencia su función ideológica (Bonatz 2000b). Algunas son monumentales, pues llegan a medir hasta 3,20 m de altura, y en ocasiones se sustentan sobre leones apotropaicos que resaltaban el carácter divino y regio del monumento, por lo que constituyen el precedente, formal e ideológico, de los monumentos turriformes fenicios. El *Méghâzil* B de Amrit y el monumento de Pozo Moro ofrecen el mismo significado de *nefesh* del rey difunto divinizado, pues, aunque son de forma abstracta, su significado es similar al de las esculturas regias sirio-hititas y a la representación del rey *Ahiram* de Biblos en su sarcófago monumental sostenido por leones (Montet 1928, 232-233, lám. 131; Haran 1958; Chehab 1970; Porada 1973; Gubel 1987, 37 s., lám. 1; Rehm 2004, lám. 1-3). En este proceso, la forma humana del rey divinizado de la estatuaria monumental sirio-hitita y del *Smiting God* de Enkomi en Chipre fue sustituida por un símbolo abstracto que mantenía la misma función de *nefesh* del rey difunto: es el monumento en forma de torre o gran pilar a modo de obelisco o estela monumental, que solía estar rematado por un *pyramidion* (Almagro-Gorbea 2023b).

La concepción turriforme como betilo y *domus aeterna*

El monumento de Pozo Moro se concibió como estela o betilo en el que moraba el *nefesh* del difunto, elemento esencial del ritual funerario y las creencias de la religión fenicio-púnica (Ferron 1975, 287-303; Benichou-Safar 1982, 81-82; Uberti 1995, 423; Prados 2008, 237 s.). En consecuencia, el monumento de Pozo Moro era un símbolo de carácter mágico, cuya forma turriforme equivalía a una estela monumental erigida para el culto al antepasado real divinizado (Loretz 1989). Pozo Moro se puede equiparar a la estela o túmulo funerario dispuesto como *sema* o «señal» (Henry y Kelp, eds., 2016), que era en el mundo griego un símbolo sobrenatural y mágico del difunto como morada visible del dios *Hermes* como divinidad de los muertos (Nilsson 1955, 474 s.), igual que las estelas dispuestas sobre túmulos celtas e íberos (Almagro-Gorbea y Lorrio 2011, 228). En consecuencia, estos monumentos funerarios constituían el punto de unión del Inframundo, la tierra y el cielo, por lo que eran el lugar en el que moraba y se manifestaba el ancestro concebido como *Numen loci*, Padre y Patrono de la población y del territorio.

Este carácter mágico explica que el monumento turriforme de Pozo Moro, construido sobre una piel de toro, era un lugar onfálico de comunicación sobrenatural con el Más Allá (Almagro-Gorbea 2006, 24 s.; Almagro-Gorbea y Lorrio 2011, 147-151) y como *nefesh* del ancestro era un símbolo funerario mágico que tenía la misma función que una estela funeraria como símbolo mágico identificado con el ancestro. El mejor paralelo conocido son los monumentos turriformes de Amrit, la antigua *Marathos*, en la costa fenicia septentrional (Renan 1864, lám. 7-17; Perrot y Chipiez 1885, 144 s.; Saliby 1989; Prados 2008, 105 s.). Estos monumentos probablemente estaban situados en una necrópolis real con hipogeos, en la que resaltaban estas construcciones turriformes que dominan el entorno a modo de betilo monumental, una de ellas con leones en su base (*vid. supra*, § 12.2). Estos monumentos fenicios turriformes asociados a un hipogeo y probablemente rodeados originariamente de un *témenos* se denominan popularmente *al-Maghazel,* que significa «husos» o «ejes de rotación», idea que quizás alude a su carácter onfálico. Otro monumento semejante sostenido por leones de piedra se construyó en la necrópolis fenicia de Puente de Noy, en *Sexi*, igualmente asociado a una cámara funeraria subterránea (Almagro-Gorbea 1983a).

Estos monumentos, construidos sobre una cámara funeraria probablemente de la dinastía regia, se alzaban como un betilo monumental en ocasiones sostenido por leones (Renan 1864, lám. 13), tradición heredada de las esculturas funerarias regias sirio-hititas. El monumento turriforme de Amrit es de fines del siglo VII o inicios del VI a. C., pero la asociación de un hipogeo a un monumento turriforme rematado en un *pyramidion* (Wagner 1980, 169 s., lám. 28,3 y 32; Rammant-Peeters 1983) es una reelaboración fenicia de una idea originaria de Egipto (Cumont 1917, 216; Cid 1949, 95 s. fig. 1; Will 1949, 281; Gamer 1981; Almagro-Gorbea 1983a, 213 s.; Prados 2008; etc.), pues su estructura turriforme procede de la tradición egipcia de construir una capilla funeraria sobre la tumba (Poinssot y Salomonson 1963, 75 n. 4; Picard 1973; etc.), capilla que se asociaba a una pirámide o *pyramidion* de carácter simbólico y mágico relacionado con la resurrección y la vida en el Otro Mundo (Petrie 1930, 19; McCown 1947, fig. 8; Perrot y

Chipiez 1882, 250, fig. 161; 301-307, fig. 187-194; Rammant-Peeters 1983; etc.). En consecuencia, el simbolismo de estos monumentos rematados en una pirámide procede de Egipto y deriva del simbolismo del obelisco como monumento de culto al Sol, del que era su símbolo, originariamente asociado a la pirámide en los santuarios de culto funerario al faraón y de culto a Ra como «Dios del Sol» (Martin 1977, 18 s.), santuarios en los que el obelisco garantizaba la vida, la prosperidad y la resurrección (Rammant-Peeters 1983).

A partir del siglo VI a. C. los monumentos turriformes se extienden por Oriente. El sarcófago-cámara de estructura turriforme de *Kabir Hiram* cerca de Tiro se concibe como *domus aeterna* visible (Almagro-Gorbea 2023b, § 24), como la tumba rupestre de Taş Kule, cerca de Focea, en la segunda mitad del siglo VI a. C. (Cahill 1988; Atefllile r 2004), las tumbas de pilar licias (Seyer 2020) y tumbas aqueménidas como la Tumba de Ciro en Pasagarda, de *c*. 546-530 a. C., la Tumba Piramidal de Sardes, de *c*. 550-500 a. C. (Kleiss 1966; Dusinberre 2002, 139-140, fig. 31) o la tumba de Gur-i Dochtan cerca de Fars, ya del siglo V a. C. (Van den Berghe 1964). La idea procede de la reelaboración en Fenicia de la tumba con capilla funeraria egipcia, como evidencia la «Tumba de la Hermana del Faraón», en Jerusalén, datada *c*. 700 a. C., con molduras de gola y cubierta apiramidada como las tumbas egipcias para resaltar su carácter sacro y la idea de resurrección. Por ello, la sepultura monumental turriforme era la *domus aeterna,* pues contenían la cámara funeraria en la que reposaban los restos del dinasta enterrado. La cámara se construía sobre la superficie del suelo para que fuera visible para que perdurara la memoria como testimonio de prestigio social. Este simbolismo hizo que la tumba turriforme fuera a partir del siglo VI a. C. la sepultura de prestigio adoptada por reyes, dinastas y tiranos, pues resaltaba el alto estatus social y el carácter heroico de su poseedor. Esta tradición pasó a las grandes sepulturas helenísticas, se extendió desde Siria hasta el mundo púnico, incluyendo las tumbas reales númidas del Norte de África, llegó hasta Hispania y perduró en el Imperio Romano (Will 1949; Cid 1949; Gamer 1981; Almagro-Gorbea 1983a; *id*. 2023b).

Los monumentos turriformes fenicios deben considerarse la monumentalización de la tradición del cipo-obelisco funerario rematado por un *pyramidion* como memoria y *nefesh* del difunto. La forma de obelisco es esencial, como en el cipo de Villaricos (Almagro-Gorbea 2010a), con la imagen del difunto en una de sus caras adosada a un pilar con un capitel «protoeólico» como símbolo del «Arbol de la Vida», por lo que es una de las esculturas fenicias del siglo VI a. C. más significativas del Mediterráneo Occidental. Con esta escultura egiptizante de Villaricos se relaciona otra de Marsala y las de los hipogeos de Sulcis. Se discute si representan a una divinidad o al difunto heroizado, pero las estelas de Mozia con *kouroi* dentro de un *naiskos* confirman que era el difunto heroizado, probablemente como símbolo visible de su *nefesh*, lo que se puede extrapolar a Pozo Moro. Además, estos monumentos pertenecían a elites sacras de la sociedad, quizás en algunos casos personajes regios heroizados.

El cipo piramidal fenicio en forma de obelisco se relaciona con los monumentos funerarias turriformes citados rematados en pirámide y considerados el *nefesh* del difunto. El significado de esta construcción turriforme procede de la tradición egipcia de construir sobre la tumba una capilla funeraria bajo una pirámide o *pyramidion* por su carácter simbólico y mágico relacionado con la resurrección (*vid*. *supra*). El *pyramidion* es la cúspide piramidal de un obelisco o de una pirámide y, como indica su nombre, lo forman cuatro caras apiramidadas separadas por aristas. Deriva de las pirámides del Imperio Antiguo y se generalizó a partir del Imperio Medio y en el Imperio Nuevo (Rammant-Peeters 1983). Este elemento tan visible era considerado el punto de unión del Cielo y la Tierra, en el que aparece el dios solar *Ra* o *Amón-Ra* como símbolo de resurrección al recibir el primer rayo solar (Rammant-Peeters 1983, 189 s.). En ese lugar se colocaba el *ba* o espíritu del difunto para captar la fuerza regenerativa de los rayos del Sol, según los textos egipcios (*id*., 192 s.) y según los *Textos de las Pirámides* simbolizaba la ascensión del faraón difunto (Paysás 1978).

En consecuencia, el simbolismo de estos monumentos turriformes rematados en una pirámide procede de Egipto, pues deriva de la tradición simbólica del obelisco y la pirámide como monumentos de culto al Sol, del que era su símbolo en los santuarios solares (Martin 1977, 18 s.), asociados al faraón y a *Ra* como «Dios Sol» (*id*., 201), por lo que a la entrada de los templos se alzaba una pareja de obeliscos como símbolo del faraón y el Dios-Sol, garantes de la vida y la prosperidad. Esta tradición simbólica tuvo una larga evolución en Egipto y pasó a Fenicia. A partir de la V dinastía se colocaba una pareja de pequeños obeliscos como símbolo funerario a la entrada de las tumbas particulares como monumento conmemorativo del difunto (Kuentz 1932, 1-18, n.º 1308-1315 y 17001-1710bis; Martin 1977, 5 s., 42 s., 48 s., fig. 7a; Wagner 1980, 115). De esta tradición ritual procede el *pyramidion* que coronaba el monumento funerario que se alzaba sobre las tumbas egipcias a partir del Imperio Medio y que perduró hasta época romana como símbolo de resurrección (Rammant-Peeters 1983), pues los *piramidia* y las pirámides privadas de necrópolis como la de Deir el-Medina imitaban el *benben* u obelisco de Heliópolis (Moret 1938).

El obelisco, cuya cúspide es un *pyramidion*, es un monumento característico de Egipto relacionado con el culto al Sol y la resurrección (Kuentz 1932), que por su carácter simbólico y mágico pasó a Fenicia, donde se identificó con el betilo (*bet-il*) como *masseba*, la morada o «estela de los dioses ancestrales», relacionada con los ancestros, como recogen los textos de Ugarit (*KTU* 1.17 I 26; De Moor 1986, 407). En consecuencia, el obelisco pasó a ser en sí mismo objeto de culto como *nefesh* del difunto divinizado (Graesser 1972, 59 s.; Stockton 1975).

En el mundo fenicio-cananeo sustituyó al *betilo* como columna cósmica y como *nefesh* o «alma visible» del difunto a finales del III milenio a. C., como confirma en la Edad del Bronce el «Santuario de los Obeliscos» de Biblos (Dunand 1950, lám. 20-30; Wagner 1980, 112 s.). En este sentido, el obelisco dedicado a *Abishemu*, rey de Biblos contemporáneo de Amenemhat III (c. 1842-1797 a. C.), enterrado en la necrópolis real (Montet 1928, 143 s.; Dunand 1950, lám. 32,2; Wagner 1980, 113, 116), se ha relacionado con el culto funerario al rey difunto, probablemente por ser su *nefesh* o alma mítica (Dussaud 1935; Fantar 1970, 17 s.; Ferron 1975).

El uso de obeliscos durante la Edad del Bronce (Dunand 1950, lám. 20-30; *id*. 1971, 35 s., lám. 66, 67; Wagner 1980, 112 s.) prosiguió hasta la Edad del Hierro, como evidencia el monumento funerario o *masseba* en forma de obelisco dedicada a *Eshmun*-Adonis en Kition (Markoe 2003, 124). De esta tradición proceden los cipos funerarios fenicio-púnicos rematados en pirámide (Almagro-Gorbea 2010a, 238 s.), pero, además, en el I milenio a. C. también un *pyramidion* pasó a cubrir tumbas monumentales de Fenicia y Palestina, como la llamada «Tumba de la Hermana del Faraón», fechada *c*. 700 a. C. (Avigad 1954, 18 s. fig. 134; Prados 2008, 104, fig. 81), tradición que perdura en la región de sirio-fenicia hasta época helenística, como evidencia la «Tumba de Zacarías» (Avigad 1954, 79 s.; Ussishkin 1993, 43 s.), ambas en el valle del Cedrón en Jerusalén.

Los fenicios extendieron por el Mediterráneo estos monumentos, cuyo elemento esencial era el carácter mágico del *pyramidion* como símbolo de resurrección al recibir el primer rayo del sol, idea a la que se añadía la tradición fenicia de considerar el obelisco y el betilo como morada del difunto divinizado, es decir, como su *nefesh* o «alma viviente» (Ferron 1975). Este simbolismo explica el significado de estos monumentos turriformes y los cipos en forma de obelisco de las necrópolis fenicias y púnicas, como el cipo de Villaricos (Almagro-Gorbea 2010a, 237 s.). Ese mismo simbolismo tendría la cúspide en *pyramidion* del monumento de Pozo Moro, con un significado simbólico y mágico relacionado con el obelisco (Almagro-Gorbea 2010a, 239). A estas creencias de los semitas occidentales alude la Biblia (1 *Sam*. 15,12; 2 *Sam*. 18,18; *Is*. 56,5; *Sab*. 3,14; *Deut*. 23,2; *Ex*. 8), que identifica este tipo de monumento como *masseba* o *jd*, con el sentido de «estela», «monumento», «memoria» (Van Selms 1954, 100-103; de Moor 1986; Loretz 1989; *id*. 2006; etc.).

La tradición fenicia de asociar la idea de betilo al obelisco en los cipos funerarios implicaba el consiguiente concepto mágico de resurrección solar, por lo que estos cipos serían considerados el *nefesh* o «alma viviente» del difunto divinizado (Ferron 1975). En consecuencia, el obelisco funerario era un elemento de culto para los descendientes, lo que permite comprender el significado de los cipos en forma de obelisco de las necrópolis fenicias y púnicas de los siglos VI y V a. C. Su uso en la Hispania fenicio-púnica se extiende desde Andalucía (Martín Ruiz 2009, 52 s.), en especial en *Gadir* a partir de finales del siglo VI y del siglo V a. C. (Perdigones *et al*. 1990, 37 n. 10), pero perduran hasta época romana (Martín Ruiz 2009). En la necrópolis de Villaricos aparecieron seis acabados en forma piramidal (Siret 1909, lám. 14,3; Astruc 1951, lám. 50-51; Belén 1997, 125, fig. 10,2), uno de ellos con una columna rematada en un capitel «protoeólico» como «Árbol de la Vida» y símbolo de inmortalidad en el Más Allá y con la imagen del difunto en el lado opuesto (Almagro-Gorbea 2010a), concepción fenicia similar al monumento de Pozo Moro. También aparecen estas estelas en La Fonteta (González Prats 1998, 204, lám. 7,3) y en sepulturas arcaicas de Ibiza del siglo VI a. C. (Gómez Bellard 1990, 113 s., lám. 57 y 60; Ramón 2003, 164). El mismo significado de *nefesh* del difunto tendrían las tumbas turriformes fenicias rematadas en *pyramidion* de los siglos VI y V a. C. (Wagner 1980, 169 s., lám. 28,3 y 32; Rammant-Peeters 1983), posiblemente de carácter regio. Estas ideas son la clave para interpretar el monumento de Pozo Moro, estrechamente relacionado con la idea del obelisco por su significado simbólico y por la estructura del *pyramidion* que debía coronar el monumento.

El simbolismo solar de carácter mágico de resurrección se extendió a partir del siglo VII a. C. desde la zona sirio-fenicia a las sepulturas turriformes monumentales rematadas por un elemento piramidal de todo el Oriente Próximo. Destaca la de Taş Kule, cerca de Focea, generalmente considerada de época aqueménida (Cahill 1988), aunque por su carácter rupestre se ha relacionado con sepulturas frigias (Bean 1979, 97, fig. 23, lám. 20), fechadas a partir del siglo VIII-VII a. C. (Perrot y Chipiez 1890, fig. 48-50, 64; Akurgal 1955; 87 s., lám. 36; *id*. 1961, 86 s., fig. 51-53; Haspel 1971; Berndt-Ersöz 2006; etc.). Igualmente se relaciona con las primeras tumbas turriformes licias (Demargne 1958; Deltour-Levie 1982) y de esta tradición procederían las tumbas de dado etruscas (Akerstrom 1934, 73-80, fig. 15), cuyas molduras en gola (Dennis 1878, 8, 15, fig. 1-6; Akerstrom 1934, 102-106, fig. 20, lám. 1, 2), revelan su origen fenicio.

Las sepulturas monumentales turriformes acabadas en un *pyramidion* asociaban a su aspecto monumental un carácter mágico como *betilo*, *sema* o *nefesh* del difunto divinizado para eternizar su recuerdo y su presencia entre los vivos, como los *Meghaziles* de Amrit (Picard 1973, 31-35; Prados 2008, 105 s.), lo que explica el carácter mágico del monumento de Pozo Moro. En esta tradición de divinización regia se incluye la Tumba de Ciro en Pasagarda (Nylander 1970, 91-102; Stronach 1978, 24-43) y sus imitaciones posteriores (Nylander 1970, 75-91; Stronach 1978, 300-304), que prosiguen hasta el mausoleo de Halicarnaso (Van Breen 1942; VV.AA. 1991-2004) y las grandes sepulturas helenísticas de Oriente (Lawrence 1957, 195 s.; Dinsmoor 1950, 257 s., 329 s.; etc.). Esta tradición de sepulturas monumentales se mantuvo en el área sirio-fenicio-palestina hasta época romana (Will 1949) y llegó al Mediterráneo Occidental. Se percibe su influjo en las tumbas de «dado» orientalizantes etruscas (Akerstrom 1934, 73-80, fig. 15) y siglos después, en algunas sepulturas helenísticas (Dinsmoor 1950, 330). Un buen ejemplo son los mausoleos reales númidas (Poinssot y Salomonson 1963, 57-79; Rakob 1979; Prados

2008, 139 s.), como el de Sabratha B (Di Vita 1976; Rakob 1979, 119-171) y algunos testimonios pintados (Cintas y Gobert 1939; Ferron 1968; Prados 2008, 185 s.) y una tradición paralela perduró en la Península Ibérica hasta época romana (Almagro-Gorbea 1983a, 263 s.; Prados 2008, 241 s.). Por ello, esta larga tradición de sepulturas turriformes, desde las tumbas fenicias de época orientalizante, como los monumentos de Amrit, hasta las monumentales tumbas helenísticas de Oriente, los mausoleos reales númidas del Norte de África y las tumbas turriformes ibéricas, explica el complejo origen y la diversidad de los monumentos turriformes romanos al final de esta tradición de «longe durée» (Cid 1949; Gamer 1981; Almagro-Gorbea 1983a, 214, n. 207; Prados 2008, *passim*).

Además, esta tradición de sepulturas turriformes de carácter sacro recogía la tradición de esculturas monumentales que representaban al rey difundo divinizado en los reinos sirio-hititas como representación mágica de su *nefesh*. Según evidencian estos paralelos, el monumento de Pozo Moro, alzado sobre un *témenos* en forma de «piel de toro», era la imagen mágica del dinasta divinizado allí enterrado, por lo que simbolizaba y expresaba su carácter divino y regio mitificado como Héroe Fundador. El monumento de Pozo Moro se construyó para eternizar su memoria y su presencia entre los vivos, en especial entre sus descendientes, que lo considerarían su Padre y Patrono y su protector desde el Más Allá, por lo que la monumentalidad de esta tumba regia, que afirmaba, resaltaba y recordaba su poder, es una clara manifestación de *Machtkunst*.

El monumento de Pozo Moro refleja tradiciones arameas originarias de territorios sirio-hititas como evidencian sus relieves. La Diosa de Pozo Moro aparece sobre los leones que sostienen el monumento, con sus brazos y alas extendidas para protegerlo mágicamente como *nefesh* del dinasta difunto y entre dos grandes flores de loto como las columnas que se alzaban a la entrada de templos y palacios orientales para señalar el paso a la morada sacra de la divinidad y como la pareja de obeliscos colocada desde el Imperio Antiguo a la entrada de los templos egipcios como símbolo del Sol y de prosperidad y de resurrección (Kuentz 1932, 565 s.; Martin 1977, 201). En la tradición oriental, los dioses vivían en sus templos, pero visitaban y habitaban los palacios reales, como ocurría en Mari, donde el epíteto *Ishtar sa ekallim* «La *Ishtar* del Palacio» alude a que la diosa residía en el palacio (Al-Khalesi 1978, 59). En consecuencia, la Diosa de Pozo Moro se representa en el friso sobre la entrada del *témenos* como si fuera la entrada al *templum* y *domus aeterna* en la que moraba junto al *nefesh* del dinasta enterrado, al que protegía mágicamente, lo que transmitía el significado sobrenatural del monumento turriforme como *domus aeterna* del *nefesh* del dinasta difunto. Este era el mensaje esencial del monumento (*vid. supra*, § 14A).

En las creencias hititas el ser humano se consideraba formado por el cuerpo (*tuekka–, NÍ.TE*) y el espíritu (*ištanza(n)–, ZI*), en el que residía el espíritu vital, el sentimiento y el pensamiento, lo que equivale al concepto de «alma», que tras la muerte abandona el cuerpo y pasa a tener una existencia independiente (Tatishvili y Gordeziani 2022). Sin embargo, la vida en el Otro Mundo era un pálido reflejo de la de este, pues del muerto solo queda su *gidim,* término sumerio que significa «espectro», en acadio *etemmu* (Archi 2007; Kapelus 2007; *id*. 2010; Wiggermann 2011, 320; Haas 2023), aunque la concepción sobre el Otro Mundo varía según las tradiciones míticas, como se observa al comparar los mitos de *Telepinu* y *Teshub* (Tatishvili y Gordeziani 2022, 311).

Los hititas consideraban que la tumba regia o *ḫekur* era un templo, que denominan con el término «Casa que es una Montaña», «Casa de Piedra del Dios», «Casa de Piedra del Dios Padre» o «Casa de Piedra del Padre Divino» (Otten 1958, 107 s.; Haas 1994, 244). En la *ḫekur* había una estatua del monarca fallecido que recibía ofrendas en el culto funerio regio, pues en los funerales reales hititas se hacía una imagen del rey muerto, que, tras los ritos funerarios, se colocaba no en la tumba, sino en esa morada *ad hoc* (Van der Hout 1994; *id*. 1995; *id*. 2002: Niehr 2001, 85 s.). De acuerdo con estos cultos, *Suppililiuma* II hizo una estatua de su padre que colocó en la *ḫekur* o templo funerario de Yazilikaya y en el Templo del Dios de la Tormenta de *Hatti* había estatuas de los reyes hititas a las que se rendía culto con un ritual específico (Haas 1994, 246-247), estatuas que se han considerado de influencia siria (Haas 2023, 2029). A la *ḫekur* solo podía acceder la familia del dinasta, lo que es un indicio de quienes penetrarían en el *témenos* de Pozo Moro, pues este monumento podría relacionarse con la *ḫekur*. En estos cultos dinásticos, el «Dios del Padre» precedía al «Dios de la Ciudad» y al «Dios de la Tierra de Hatti» y el alma del rey al morir se identificaba con el dios del cielo y de la familia, aunque las listas de ofrendas del culto dinástico usan el determinativo de persona, no de divinidad para designarlo (Haas 1994, 243). En consecuencia, los soberanos hititas muertos se consideraban intermediarios con los dioses y, aunque es discutida la divinización del rey hitita (Otten 1958, 119 s.), el culto funerario regio era oficiado siempre por el rey (Tatishvili y Gordeziani 2022), lo que evidencia su clara ideología política.

Estos ritos funerarios hititas constituyen el precedente de los ritos sirio-hititas, en cuyos santuarios dinásticos funerarios, denominados *hdr* (*KAI* 241; Niehr 2001, 89 s.), se representaba al rey difunto como una divinidad, equiparado a los dioses en los sacrificios rituales que recibía tras su muerte (Voos 1988b; Niehr 1994, 64 s.). Estos santuarios constituían la *domus aeterna* del soberano fallecido, como los de Tell Halaf, Gerzin, Zincirli y Carquemis (Moortgat 1955, 120 s., lám. 146 s.; Naumann 1950, 357 s., 395, fig. 173, lám. I y 70 s.; Niehr 1994; *id*. 2001, 91 s., fig. 2-3; Almagro-Gorbea y Torres 2010, 146, fig. 115-117; Gilibert 2011; *id*. 2015; etc.).

En esta tradición ritual, con tendencia hacia la isonomía, *Kattamuwa,* un cortesano del rey *Panamuwa* II (*c*. 743-733/32 a. C.) de *Samal*, Zincirli, construyó una capilla funeraria (Struble y Herrmann 2009, 33 s., 36 s., fig. 9) con una estela (*iid*. fig. 4) que representa a *Kattamuwa,* cuya inscripción en arameo alude al *nbš* o «alma» del difunto (Pardee 2009; *id*. 2014; Steiner 2015): «Soy *Kattamuwa*, siervo de *Panamuwa*, que encargué para mí en vida esta estela y la coloqué en mi cámara eterna y sacralicé con un banquete esta cámara… y [dispuse] un carnero para mi *nbš* que está en esta estela» (Schaper 2020, 8; Steiner 2015, 129 s.). El concepto de *nbš* está bien documentado en Ugarit (Loretz 2006) y en la Biblia (*Ez*. 18,4; *Ps*. 16,10-11), pues es el cognato arameo de *nefesh* en ugarítico y en hebreo, por lo que la referencia a que el *nbš* de *Kattamuwa* «está en la estela» indica que el monumento de Pozo Moro era la *domus aeterna* en la que residía el *nefesh* o «alma» del dinasta. El mismo contexto ritual probablemente documentan en Tartessos el Gigante de Ronda (Almagro-Gorbea y Torres 2010, 138 s.) y el santuario funerario de El Turuñuelo, en Badajoz (Rodríguez González y Celestino 2017; *iid*. 2019; Celestino *et al*. 2023).

En conclusión, la forma turriforme del monumento de Pozo Moro era la imagen abstracta del rey difunto y su santuario funerario, concebido como *Domus Aeterna* según el ritual sirio-hitita. A esta concepción se añadía el simbolismo fenicio del betilo como morada y *nefesh* o «alma viviente» del difunto divinizado y la tradición egipcia de la tumba con capilla funeraria asociada al obelisco, cuyo *pyramidion* simbolizaba la resurrección al recibir el primer rayo solar.

Simbolismo de los elementos arquitectónicos del monumento

El mausoleo de Pozo Moro era un monumento de carácter simbólico, relacionado con su función funeraria y su significado ideológico, destinado a resaltar el poder y la sacralidad del dinasta enterrado, claves de su interpretación. Este significado simbólico lo confirman y refuerzan sus elementos arquitectónicos, que, a su función como elementos constructivos y/o decorativos, aspecto ya analizado (*vid*. *supra*, § 12.3), añadían su simbolismo sacro y mágico.

Entre estos elementos destaca la *krepís* o base escalonada sobre la que se alza el monumento y la misma función tenían los sillares en forma de león de las esquinas, el friso de relieves de la hilada 6 y los restantes elementos escultóricos y las molduras de gola con baquetón sogueado. A estos elementos se deben añadir otros peor documentados, como la cámara funeraria, posibles falsas puertas y la cubierta apiramidada. Estos elementos simbólicos son característicos de la arquitectura funeraria fenicia del siglo vi a. C., aunque no aparecen en todos los monumentos conocidos puesto que la arquitectura fenicia era muy polimorfa por ser una arquitectura de transición, como evidencia el monumento de Pozo Moro.

El basamento escalonado. Las tres primeras hiladas del monumento formaban una base escalonada que realzaba el monumento y lo separaba del suelo para resaltar su carácter sacro (*vid*. *supra*, § 12.3). Un basamento de dos escalones tenía el *Méghâzil* C de Amrit (Renan 1864, lám. XVI y XVII; Almagro-Gorbea 2023b, fig. 7) y tres escalones tiene la sepultura de Casa del Obispo en *Gadir* (Gener *et al*. 2014, 128 s.). El basamento de Pozo Moro formado por tres escalones no tiene precedentes en la arquitectura sirio-hitita y fenicia, por lo que pudo proceder de la *krepís* sobre la que se elevaban los templos griegos arcaicos de la primera mitad del siglo vi a. C. (Martin 1965, 234 s.), graderío que resaltaba el carácter sagrado del templo al elevarlo sobre la superficie del suelo (Zuchtriegel 2023, 126 s.).

A partir del siglo vi a. C. muchos monumentos de Oriente se elevaban sobre una *krepís* para resaltar su carácter sacro, desde Palestina hasta Anatolia y Persia (Almagro-Gorbea 2023b; *vid*. *supra*, § 12.3), tradición en la que destaca la doble *krepís* de tres gradas cada una que sustenta la monumental Tumba de Ciro en Pasagarda, de *c*. 546-530 a. C. (Stronach 1978, 41; Nylander 1970, 99, 101), quizás para resaltar su carácter de «Rey de Reyes» con evidente significado ideológico (fig. 12.4A). También sobre una *krepís* se alzan los monumentos turriformes púnicos y númidas del Norte de África (Rakob 1979; Prados 2008, 188 s.) y los monumentos ibéricos (Almagro-Gorbea 1983a, 229 s.; Izquierdo 2000, 68 s.; Alejo *et al*. 2022).

Los leones de las esquinas. Los leones de esquina con grandes fauces que resaltan su aspecto terrorífico tenían un claro carácter apotropaico como defensores del monumento y del personaje en él enterrado. Esta función apotropaica procede de los leones guardianes de las puertas de los palacios hititas, sirios y sirio-hititas, cuyo carácter mágico evidencian las inscripciones de los leones de Til Barsip (Frankfort 1954, 181 s.; Keel 1972, 110, fig. 16). Esta función mágica explicaría los agujeros para insertar un cuerno o antena abiertos en la parte delantera de las orejas de algunos leones de Pozo Moro para reforzar el carácter mítico y mágico de la fiera.

Esculturas de león en monumentos funerarios como el de Pozo Moro solo se conocen en el *Méghâzil* B de Amrit, en Oumm el-ʻAmed, al sur del Líbano, y en Puente de Noy, Almuñécar, Granada (*vid*. *supra*, § 12.3, fig. 12.7 y 12.8). Estos leones eran símbolos de la divinidad de carácter apotropaico, pues eran defensores mágicos del *nefesh* del personaje divinizado enterrado en el monumento. Su precedente son los leones que sostienen el sarcófago de *Ahiram* de Biblos, que confirman el origen fenicio de esta tradición, con precedentes sirios, hititas y sirio-hititas (Naumann 1955, 360 s.), que perdura en época púnica, como evidencian los mausoleos númidas de Dugga y Sabratha B, ya con influjos helenísticos alejandrinos, y también en la arquitectura ibérica se conocen más de 15 monumentos sustentados por animales de esquina desde el Sureste hasta la Baja Andalucía (Almagro-Gorbea 1983a, 230 s., fig. 10; Almagro-Gorbea 1983b, 94 s., fig. 1), atribuibles a *reges* y héroes fundadores de clanes enterrados a su alrededor, como ocurre en Pozo Moro (fig. 12.17).

El sillar zoomorfo con la función arquitectónica de sustentar y proteger «míticamente» una puerta, un monumento o una escultura sobrepuesta es una arraigada tradición de la arquitectura oriental atestiguada en palacios y templos sirio-hititas (Naumann 1955, 354 s., 360 s.; Zaher 2019). También se alzaban sobre leones las divinidades y las esculturas reales sirio-hititas, que eran el *nefesh* del rey divinizado *post mortem* en su culto funerario (fig. 6.11). La misma función de animales protectores del *nefesh* del rey difunto tienen los leones del monumental sarcófago del rey *Ahiram* de Biblos (Rehm 2004), tradición que pasó al monumento turriforme del *Méghâzil* B de Amrit y a Pozo Moro, cuyos leones apotropaicos resaltaban el carácter divino y regio del monumento funerario, que reemplazaba la imagen del rey sobre leones de la estatuaria sirio-hitita por su imagan abstracta en forma de gran pilar a modo de obelisco o estela monumental rematado en un *pyramidion* (Almagro-Gorbea 2023b; *vid. supra,* § 12.3).

Los leones sustentantes son un elemento originario de Siria (Matthiae 1994; Peyronel 2019), que pasó al ámbito sirio-hitita (Zaher 2019). La Diosa de Pozo Moro adopta esta tradición al aparecer sobre los leones apotropaicos que sostienen las esquinas del monumento, iconografía de largo arraigo en Oriente (Winter 1983, *passim*; Cornelius 1989, 23 s., 104 s.; *id*. 2004, 50 s.; Strawn 2005), pues era característica de la diosa *Inanna-Ishtar* y divinidades similares. La diosa dominaba al león, que simboliza su poder (Winter 1983, fig. 42, 161-165, 184, 186, 208, etc.; Strawn 2001; *id*. 2005), por lo que era una divinidad guerrera protectora del reino como «Diosa de las Batallas» (Wilcke 1980, 77; Winter 1983, 217 s.; Cornelius 2004, 23 s.), a la vez que era diosa de la fecundidad como *Potnia theron* o Señora de la Naturaleza.

El león también era un símbolo solar asociado a *Ra*, el Sol diurno, y a *Osiris,* el Sol nocturno (Goodyear 1881, lám. 29,5), asociación que adopta la Diosa de Pozo Moro, pues algunos cilindro-sellos desde época acadia (Winter 1983, n.º 186) representan a una diosa sobre un león con un símbolo solar (fig. 14A.3). El mismo tema muestra la placa Burney, de época paleobabilónica, *c*. 1800 a. C. (Hurwitz 1999, 69; Collon 2005) y el soporte del siglo x a. C. de Taanakh con leones protectores en los ángulos asociados a una diosa desnuda y al Árbol de la Vida (Beck 2002, 403, fig. 8). La asociación de la diosa al león se remonta al Neolítico en Anatolia y pasó a la Diosa Madre en Frigia, a *Kubaba/Kybebe* en Lidia y a la Cibeles romana (Gunter 2002, 82). Adornos ebúrneos ecuestres de Nimrud (Barnett 1957, lám. 63 s.; Orchard 1967, lám. 28; Winter 1983, n.º 160-163) y relieves de Zincirli, Til Barsip y Carquemis muestran que era habitual en el área sirio-hitita durante la Edad del Hierro (Orthmann 1971, lám. 29f; Winter 1983, 5, fig. 502-505), por lo que su significado sería perfectamente comprensible en Pozo Moro.

El sarcófago de *Ahiram* de Biblos a inicios del I milenio a. C. y el monumento turriforme del *Méghâzil* B de Amrit en el siglo VI a. C. indican que el monumento turriforme sostenido por leones para resaltar el carácter divino del *nefesh* del dinasta probablemente surgió en Fenicia, pues los leones indicaban la pertenencia a la elite regia sacra que gobernaba las ciudades-estado. Sus características constructivas, el costo, el reducido número y la visibilidad de estos monumentos documentan la estructura socio-política fenicia de tipo regio, también en las colonias fenicias del Mediterráneo en las que aparecen estos monumentos.

El friso con relieves y los elementos escultóricos Otro elemento arquitectónico del monumento de Pozo Moro de marcado carácter sacro es el friso de relieves dispuesto en todo su entorno en la hilada 6, al que se suman otros elementos escultóricos situados en los dos cuerpos del edificio, la mayoría de función apotropaica y mágica (*vid. supra*, § 14 y 15).

El friso de Pozo Moro tiene una disposición similar a los relieves del sarcófago de *Ahiram* y de los sarcófagos chipriotas del siglo V a. C. de Amatunte y de Golgoi, lo que refleja la continuidad de una tradición fenicia (*vid. supra*, § 12.3), aunque los relieves de Pozo Moro, por su estilo, deben atribuirse a artesanos arameos del área sirio-hitita más que fenicia. Los relieves y elementos escultóricos de Pozo Moro constituían una rica y compleja narración mitológica con figuras y escenas adaptadas a la estructura arquitectónica del monumento con la función de transmitir concepciones cosmológicas y creencias religiosas sobre el Más Allá adecuadas a este contexto funerario (*vid. supra*, § 17.1). El poderoso mensaje de esta mitología de contenido épico sería comprensible desde el imaginario de quienes lo contemplaran en Hispania, aunque procedían del imaginario de la religión aramea y fenicio-cananea. Eran relatos míticos en imágenes, que sustentaban la estructura de la sociedad y la ideología del poder. La «lectura» del friso de la hilada 6 ofrece una explicación cosmológica adecuada a la función del monumento funerario del dinasta enterrado (*vid. supra*, § 14E). La Diosa de Pozo Moro aparece como divinidad suprema y psicopompa sobre sus leones para proteger el monumento como *nefesh* y *domus aeterna* del dinasta difunto, que, al mismo tiempo, era la morada sacra o *templum* de la divinidad. El lado contrario narraba la visión terrorífica del Inframundo y del proceso que libera al *nefesh* o espíritu de sus restos mortales para alcanzar la inmortalidad. Los otros dos lados mostraban gestas míticas de carácter épico, como traer desde el Inframundo el Árbol de la Vida, que estaba protegido por monstruos, o vencer al monstruo que vigilaba la entrada al Inframundo para lograr en premio la hierogamia con la Diosa de Pozo Moro, escena de profundo significado cosmológico, pero también político, pues este mito explicaría la búsqueda de la felicidad y de la inmortalidad en actos heroicos ejemplares en beneficio de la sociedad, como meta de la vida humana.

Las restantes esculturas de Pozo Moro completan la información sobre el mundo mítico. Representan seres relacionados con el *Apsu* y el Más Allá, de carácter predominantemente apotropiaco mágico, cuya finalidad fundamental sería proteger el *nefesh* del dinasta y asegurar su inmortalidad. En consecuencia, el friso y los elementos escultóricos de Pozo Moro testimonian la capacidad de innovación de la arquitectura fenicia en el siglo VI a. C., pues a sus elementos constructivos se añadía la concepción de la arquitectura como un lenguaje simbólico capaz de transmitir mensajes, hecho esencial para comprender la función y el complejo significado de las escenas narradas en el monumento de Pozo

Falsas puertas. Pozo Moro pudo tener una «falsa puerta», un elemento característico de la arquitectura orientalizante, formado por molduras escalonadas que enmarcan la entrada en forma de rectángulo rehundido (Jequier 1924, 125-128, 354-356). Habitualmente se situaba en la pared occidental de la tumba, en dirección al ocaso, para conectar mágicamente el mundo de los vivos con el de los muertos, para permitir que el espíritu del difunto se comunicase con este mundo y recibiera las ofrendas necesarias para su vida en el Más Allá (Wiebach 1981; Heiny 1986).

El motivo de la «falsa puerta» se difundió por Chipre, Creta, Grecia, Anatolia y Persia. En el Mediterráneo Occidental aparece en Etruria y el Lacio y especialmente en la arquitectura púnica y en las tumbas reales númidas, pero también llegó a Hispania (fig. 12,16), como evidencia hacia el 500 a. C. el pilar-estela de Monforte del Cid (Almagro-Gorbea y Ramos 1986, lám. 3b). Esta difusión apoya la hipótesis de que las molduras escalonadas de Pozo Moro correspondan a una falsa puerta, por lo que serían otro elemento mágico en la compleja arquitectura de Pozo Moro, pero no se debe excluir que los sillares escalonados fueran de la puerta de la cámara o que tuvieran otra función arquitectónica, pues pudieron pertenecer a la coronación del monumento (*vid. supra*, § 10.3).

La cámara funeraria. No es seguro que el cuerpo superior del monumento de Pozo Moro tuviera una cámara de dimensiones reducidas, unos 3 pies de lado (*c.* 1 m^2), pero su existencia la confirman indirectamente los escasos restos del ajuar y de huesos humanos hallados en el *bustum* y su presencia en la mayoría de los monumentos turriformes (*vid. supra*, § 10.3 y 12.3). Esta hipótesis la refuerza la escultura de centauro, que flanquearía la puerta de la cámara (*vid. supra*, § 15D), e igualmente la roseta que imita una alfombra labrada en el suelo, como en los palacios asirios (*vid. supra*, § 15G).

El monumento turriforme con cámara puede considerarse una innovación de la arquitectura fenicia que rompía la tradición de tumbas hipogeas para hacer visible la *domus aeterna* del dinasta enterrado (*vid. supra*, § 12.3). El testimonio más antiguo es la «Tumba de la Hermana del Faraón» de Jerusalén, datada *c.* 700 a. C. (Avigad 1954, 15 s., 31 s.; Ussishkin 1993, 325 s.), que es una adaptación de la tumba egipcia con un *pyramidion* superpuesto. En la segunda mitad del siglo VI a. C. la tumba turriforme de *Kabir Hiram* es un sarcófago-cámara, a modo de *domus aeterna* visible, idea que reiteran los pilares licios (Kjeldsen y Zahle 1975, 347 s.; Deltour-Levie 1982; Işık 2001; Marksteiner 2005) y la monumental Tumba de Ciro en Pasagarda *c.* 546-530 a. C. (Stronach 1978, 24 s., fig. 21; Nylander 1970, 91 s., fig. 31), concebida como un *heroon* o templo funerario con la *domus aeterna* situada en el centro de un *témenos* columnado (fig. 12.4). La tumba monumental con cámara, generalmente asociada a una estructura turriforme, resaltaba el carácter sacro del dinasta enterrado, por lo que era una clara manifestación de *Machtkunst*, que, dado su éxito, pasó a los *heroa* helenísticos y a la arquitectura romana, hasta llegar a nuestros días.

Cornisa de gola con baquetón. El monumento de Pozo Moro tenía dos cuerpos rematados por sendas golas con baquetón sogueado. La cornisa de gola asociada a un toro o baquetón de sección semicircular es un elemento sacro originario de Egipto que pasó a la arquitectura fenicia (*vid. supra*, § 12.3). La «Tumba de la Hermana del Faraón» en Jerusalén ofrece hacia el 700 a. C. una gola con baquetón, que también documentan en esas fechas en Chipre las tumbas reales de Salamina (Karageorghis 1967, fig. V y XXXVII) y algunos restos de Paleopaphos (Leibundgut Wieland y Taton-Brown 2019, n.º 264 y 336-390 y 559, lám. 39, n.º 311, 46, 50-53 y 62). Sin embargo, las molduras sogueadas de Pozo Moro se relacionan con la moldura en forma de soga del sarcófago de *Ahiram* (fig. 12.13), pintada de rojo y negro (Rehm 2004, 52 s.), lo que confirma su origen egipcio.

La gola asociada a un baquetón o toro es una moldura característica de la arquitectura egipcia, usada en templos y tumbas por su marcado carácter simbólico. Procede de los haces de juncos o papiros entrelazados y atados a modo de sogas asociados a la primitiva gola egipcia formada por palmas (Jéquier 1924, 8 s., 72 s.; Badawy 1948, 30, 35 s.; Arnold 1984, 320 s.; Badawy 1990, 81; Barletta 2009, 164; Abdelwahed 2015, 133 s., fig. 147; etc.). Esta moldura se representa en el jeroglífico *sḥ-nṯr*, que significa «capilla divina, templo, lugar sagrado» (Abdelwahed 2015, 137), simbolismo que explica su uso en sepulturas sacras como el sarcófago de *Ahiram* y el monumento de Pozo Moro, cuyas molduras sogueadas resaltaban su carácter sacro, asociado a una función mágica apotropaica. La arquitectura fenicia adoptó este elemento simbólico y lo transmitió a la arquitectura púnica e ibérica (Almagro-Gorbea 1983c; Izquierdo 2000), en las que perduró hasta la Romanización. La cornisa de gola también influyó en la tumba de dado etrusca, en el caveto y la sima de la arquitectura griega y en las estelas áticas arcaicas, que evidencian claros influjos de la arquitectura fenicia (*vid. supra,* § 12.3; Almagro-Gorbea 2023b).

Acróteras en forma de animal. En las esquinas de la coronación del monumento de Pozo Moro pudieron colocarse figuras de cabra y de caballo a modo de acróteras apotropaicas (*vid. supra*, § 15E y 15F), como las pintadas en el hanout H2/84 de Yébel Zabouj, en Túnez (López Pardo 2006, 212 s., fig. 79; Prados 2008, 192).

Los templos griegos arcaicos tenían acróteras en forma de prótomo de caballo (*vid. supra*, § 15F), pero su iconografía y simbolismo indican un origen orientalizante, pues alternan con grifos y esfinges (Schattner 1996, 17-20) y el caballo se asocia a una diosa concebida como *Potnia hippon,* trasunto de *Astat* y *Anat* como divinidades ecuestres, lo que indica que las figuras de cabra y de caballo serían símbolos de la «Diosa de Pozo Moro» para proteger el monumento.

Remate en forma de pirámide. No hay seguridad en cómo estaría coronado el monumento de Pozo Moro. Una hipótesis es que en su cumbre hubiera una escultura (*vid. supra*, § 10.3) y otra es que la coronación tuviera forma de *pyramidion*, elemento mágico relacionado en Egipto con el culto solar y con la resurrección (Rammant-Peeters 1983; *vid. supra*, § 18.1).

La hipótesis de un remate en *pyramidion* la apoya la «Tumba de la Hermana del Faraón» en Jerusalén (Avigad 1954, 18 s. fig. 134; Ussishkin 1993, 43 s.), que *c.* 700 a. C. adopta la cubierta piramidal de las tumbas egipcias de cámara con *pyramidion*. Esta cubierta piramidal sería un símbolo solar de resurrección (Rammant-Peeters 1983), que pasó a ser habitual en los monumentos turriformes de Amrit, a excepción del *Méghâzil* B (*vid. supra*, § 18.1).

La estructura de un prisma cúbico acabado en *pyramidion* dispuesto sobre una base que lo realza procede de los templos solares egipcios, pero pasó a ser el elemento central en santuarios fenicios relacionados con el culto solar y con la idea de resurrección. Una estructura de este tipo, coronada por un *pyramídion,* representa de forma esquemática un vaso de mármol de Sidón del siglo v o iv a. C., que se ha relacionado con las tumbas míticas de *Melqart* (Barnett 1969, lám. 1; Lipinski 1970; López Pardo 2006, 227 s., fig. 86b). Similar estructura tendría la Tumba de Adonis en Biblos (Donaldson 1859, n.º 30; Harden 1962, fig. 101; Almagro-Gorbea 2023b, fig. 4a) y la monumental «Tumba de *Melqart*» del *Herakleion* gaditano (Almagro-Gorbea 2013a, 167 s., fig. 3.). Este esquema, de profundo significado simbólico, pasó a los monumentos funerarios fenicios y, dado su simbolismo, tumbas turriformes con cubierta apiramidada perduraron hasta época romana en la zona sirio-fenicia y palestina (Will 1949; Toynbee 1996, 164 s.; Mouton 1997; Clauss 1999; *id.* 2002; etc.) y también en el Norte de África (Vuillemot 1951; *id.* 1965, 24 s.; Prados 2008).

Carácter sagrado mágico del monumento arquitectónico

Los elementos arquitectónicos analizados del monumento de Pozo Moro permiten considerar que esta sepultura es un testimonio excepcional de la arquitectura funeraria fenicia, caracterizada por su marcado simbolismo. La arquitectura funeraria fenicia introdujo innovaciones formales y técnicas, pero especialmente simbólicas, la mayoría procedentes de la arquitectura egipcia, pero también inspiradas en las tradiciones siria y sirio-hitita, esta especialmente evidente en sus áreas septentrionales. Estas innovaciones las difundieron por el Mediterráneo, desde Grecia hasta el extremo Occidente, equipos de canteros especializados dirigidos por verdaderos arquitectos.

Entre esas innovaciones destaca la concepción del monumento como un símbolo sagrado de carácter mágico, esencial para comprender el monumento de Pozo Moro. La función funeraria del monumento se asociaba a su significado ideológico, pues estaba destinado a resaltar el poder y el carácter sacro del dinasta enterrado. Este significado simbólico, característico de la arquitectura fenicia del siglo VI a. C., lo resaltaban los elementos arquitectónicos que conformaban el monumento, que añadían a su función constructiva un carácter simbólico, apotropaico y mágico, para resaltar la sacralidad de la *domus aeterna* del dinasta enterrado. Elementos simbólicos eran el trazado geométrico del monumento, la *krepís* o base escalonada para realzar su sacralidad, los leones de las esquinas, de carácter apotropaico y símbolos de divinidad y de realeza sacra, y el friso y elementos escultóricos como relatos míticos que realzaba el mensaje sacro del monumento. El mismo mensaje transmitían las molduras de gola con baquetón sogueado y la cámara funeraria como *domus aeterna*, las posibles falsas puertas y la cubierta apiramidada, dudosas por mala conservación de la parte alta del monumento. Estos elementos simbólicos característicos de la arquitectura funeraria fenicia del siglo VI a. C. enaltecían la memoria del dinasta enterrado y protegían mágicamente el monumento como representación visible del *nefesh* del dinasta, en este caso el «Señor de Pozo Moro», divinizado en el Más Allá. En consecuencia, estos monumentos eran una innovadora manifestación de *Machtkunst* (Nylander 1970, 145), utilizada por reyes, dinastas y tiranos del siglo VI a. C. para realzar su poder, contexto en el hay que situar al dinasta regio capaz de costear el monumento de Pozo Moro en un área del Mediterráneo tan alejada.

En las innovaciones de esta compleja concepción arquitectónica resalta su carácter simbólico, pero también mágico, lo que diferencia la arquitectura fenicia de la búsqueda razonada de la belleza que caracteriza la arquitectura griega. Estas tradiciones simbólicas tenían orígenes diversos, lógicamente relacionados con el de los elementos constructivos. La gola con molduras sogueadas, las falsas puertas y la cubierta piramidal proceden de la arquitectura egipcia, como la idea del monumento funerario construido sobre el suelo, inspirado en los templos funerarios egipcios, novedad de gran trascendencia que cristalizó en la Tumba de Ciro en Pasagarda. Junto a los influjos egipcios, la tradición sirio-hitita se manifiesta en los sillares de esquina en forma de león y en la concepción del monumento como *domus aeterna* y como *nefesh* del rey difunto divinizado, ideas tomadas de las estatuas reales de los santuarios funerarios sirio-hititas. Una tercera corriente puede considerarse la tradición siria de la Edad del Bronce de la que procede la concepción del monumento turriforme como betilo y la tradición fenicio-cananea del sarcófago de *Ahiram* de Biblos, que es un precedente formal del monumento de Pozo Moro. Finalmente, el basamento escalonado parece inspirado en la *krepís* de los templos arcaicos griegos, símbolo que resaltaba la sacralidad de estas tumbas turriformes.

Todos estos elementos del monumento de Pozo Moro, característicos de la innovadora arquitectura funeraria fenicia del siglo VI a. C., no reflejan una mera tendencia ecléctica, sino que sintetizan, con habilidad, tradiciones simbólicas de las principales culturas de Oriente al servicio de la idea central del monumento, que era resaltar el carácter sacro y regio del dinasta enterrado.

18.2. Simbolismo del *témenos*

El monumento turriforme de Pozo Moro, concebido como *nefesh* o representación mágica del difunto divinizado, estaba rodeado de un *témenos* o recinto sacro en forma de *býrsa* o «piel de toro» cubierto por un mosaico de guijarros y delimitado por un *períbolos* de adobe con una pequeña entrada en su parte occidental. Estos elementos son esenciales para comprender el significado y el carácter sacro del monumento.

El suelo del *témenos* situado en torno al monumento de Pozo Moro se cubrió con un mosaico cuidadosamente preparado, hecho con pequeños guijarros de cuarcita. Era de forma aproximadamente rectangular con los bordes paralelos a los muros, pero los ángulos se incurvan y alargan para tomar la forma de una piel de animal (*vid. supra*, § 6.5). Este mosaico, que medía unos 2 m de ancho, estaba rodeado por un muro de adobe de unos 40 cm de ancho muy destruido, por lo que su altura es desconocida. Este muro o *períbolos* seguía la forma del borde del mosaico y conformaba en torno al monumento un espacio cerrado a modo del *témenos* de un *heroon* (fig. 5.1). Al exterior de este muro de adobe del *períbolos* había otras franjas de empedrado hechas con guijarros algo menores y dispuestas con bordes rectos paralelos a los lados del monumento. La franja del lado oeste, algo mejor conservada, permitió apreciar que en su centro quedaba unida al mosaico que rodeaba el monumento por un pequeño pasillo de 50 cm de ancho, interpretado como acceso o puerta del *témenos*.

Este *témenos* de Pozo Moro en forma mítica de «piel de toro» tenía un marcado carácter simbólico y ritual, pues su mosaico de guijarros cubría con carácter mágico y protector la capa de arcilla del *bustum* donde se había cremado el cadáver. Además, sobre esa «piel de toro» se alzaba el monumento turriforme como *nefesh* del personaje enterrado y como símbolo de su poder sacro al equipararlo a una divinidad. Por lo tanto, este *témenos,* por su carácter sagrado y su complejo simbolismo, es un elemento esencial del *heroon* monumental. La disposición del *heroon* de Pozo Moro sobre un *témenos* en forma de piel de toro es esencial para interpretar el monumento y para comprender su significado simbólico y sobrenatural. La torre sepulcral de Pozo Moro alzada sobre un *témenos* en forma de piel de toro ofrece la misma disposición que las figuras de divinidad de bronce chipriotas, por lo que tenía el mismo significado (fig. 6.10-12), pero también recoge el simbolismo de las esculturas monumentales regias sirio-hititas sobre leones (*vid. supra*, § 6.5).

El *témenos* de Pozo Moro con su mosaico de guijarros rodeado de un *períbolos* de adobes era una estructura más compleja de lo que aparenta a primera vista, pues constituía una parte fundamental de la ideología y del imaginario de origen oriental que transmitía el monumento. La estructura funeraria turriforme rodeada por un *témenos* debe considerarse una creación fenicia, pues procedería del *témenos* que rodeaba a los betilos y tumbas míticas en los santuarios fenicios, a su vez, probablemente, inspirados en los santuarios solares egipcios, creación de los sacerdotes de Heliópolis para exaltar la fuerza vivificadora de *Ra* como Dios-Sol. Estos templos constaban de un recinto o *témenos* con un gran pilar rectangular rematado por un *piramydion* que simbolizaba la columna primordial o *Nun*, sobre la que se posaba el Sol con su fuerza vivificante al iluminarse con los primeros rayos solares (Vandier 1955, 582 s.; Jánosi 2004; Verner 2005).

Los monumentos fenicios turriformes asociados a hipogeos probablemente estarían rodeados de un *témenos* que no se ha conservado, pues esta estructura ofrecen los santuarios fenicios con un *témenos* que rodea un betilo o un *naiskos* central, como el *Ma'abed* de Amrit (Bordreuil 1985; Dunand y Saliby 1985). La misma estructura tenían los santuarios con tumbas míticas de *Melqart*

(Barnett 1969, lám. 1; Lipinski 1970; López Pardo 2006, 227 s., fig. 86b) y de otras divinidades similares, como la Tumba de Adonis en Biblos (Donaldson 1859, n.º 30; Harden 1962, fig. 101; Almagro-Gorbea 2023b, fig. 4a), por lo que las tumbas turriformes fenicias monumentales, como los *Megaziles* de Amrit o la «Tumba de Hiram» cerca de Tiro, tendrían un recinto sacro, aunque sus *témenos* no se han conservado (*vid. supra*, § 12.2). También a los reyes hititas se les rendía culto funerario con un ritual específico en un espacio sacro denominado *ḫekur* (Haas 1994, 246-247), al que se asociaba la estatua del monarca difunto, espacio al que solo podía acceder la familia del dinasta (Haas 2023, 2029), lo que indica quienes penetrarían en el *témenos* de Pozo Moro, si este elemento se relaciona con la *ḫekur*.

La idea de construir un *témenos* o recinto sagrado en torno a la tumba concebida como *domus aeterna* tuvo amplia difusión y llegó a tener carácter monumental, como el *témenos* columnado de la Tumba de Ciro en Pasagarda (Stronach 1964; *id*. 1978, 24-43). Más próximas al *témenos* de Pozo Moro por su tamaño reducido son las «tumbas de *témenos*» licias construidas a partir del periodo arcaico (Işık 1998, 172). En ellas un pequeño *témenos* rodea el pilar funerario, en ocasiones alzado sobre una *krepís*, lo que las asemeja al monumento de Pozo Moro en su forma y en su función, pues se concibieron como *heroa,* como las documentadas en Xanthos, Apollonia, Trysa y en otros lugares (Wurster 1976, 40, fig. 14-18; Zahle 1983; Oberleitner 1994; Işık 1998; Marksteiner 2002, fig. 46-48; Mühlbauer 2007; Schürr y Dönmez 2015; Draycott 2015). *Témena* similares solían delimitar en Grecia un espacio en torno a la tumba del *héros ktístes* (Antonaccio 1995), como el *heroon* de Paestum, datado *c*. 520-510 a. C. (Greco 2014), que indica la difusión de este elemento sacro hasta el Mediterráneo Occidental en una fecha próxima a la del monumento de Pozo Moro, cuyo *témenos* formaba parte del *heroon* del dinasta enterrado.

El mal estado de conservación del *témenos* de Pozo Moro impide conocer qué elementos tendría para el culto funerario, pero el *heroon* turriforme de Taş Kule, cerca de Focea (Cahill 1988), seguramente de época aqueménida, ofrece en su lado oriental un agujero circular en el suelo a modo de *bothros* (observación personal, 6.2018), un elemento esencial del ritual del sacrificio funerario heroico (Ekroth 2002).

Significado del mosaico del *témenos*

El *témenos* que rodea al monumento de Pozo Moro ofrece dos elementos simbólicos de especial significado para interpretar el monumento y comprender su carácter sacro: el pavimento hecho con un mosaico de guijarros y la planta con las esquinas incurvadas y alargadas en forma de «piel de toro».

El mosaico enguijarrado del *témenos* es una técnica de origen oriental bien documentada en la Península Ibérica, donde se ha mantenido por tradición popular hasta la actualidad. Esta tradición permite saber que estos enguijarrados se «hacían con martillos de madera, para que no salten las piedras», según noticia recogida en vivo hace años en Burgos (Monesma, s.a.). En efecto, hasta fechas recientes, estos suelos de guijarros se usaban en vestíbulos, zaguanes y patios de edificios de carácter religioso, como iglesias y ermitas, y también de casas nobles, tradición que refleja su simbolismo religioso y de estatus social, probablemente asociado a un cierto carácter protector de quienes pisaban el mosaico.

Estos mosaicos de guijarros, como se indicó en el estudio inicial de Pozo Moro (Almagro-Gorbea 1983a, 189, n. 63), son de origen oriental, como evidencian sus precedentes hititas

(D'Agostino 2019) y asirios (Bunnens 2016). Diversos estudios han analizado su dispersión en la Península Ibérica y sus paralelos orientales (Blázquez y Valiente 1981; Fernández-Galiano 1982; *id*. 1984; Fernández-Galiano y Valiente 1983; García-Gelabert y Blázquez 1992; etc.). En la Península Ibérica estos mosaicos enguijarrados, hechos con cantos generalmente de cuarcita o de caliza, se fechan desde el siglo VIII a. C. hasta época ibérica y aparecen en poblados desde Andalucía hasta el Sureste, asociados a ámbitos de función religiosa, aunque también aparecen en tumbas de alto rango social. Se ha supuesto que el pavimento de guijarros más antiguo documentado sería una «capa de cantos rodados "echados" más que colocados» (García-Gelabert y Blázquez 1992, 114), aparecida en el poblado del Bronce Final del Cerro de la Encina de Monachil, Granada, en un contexto fechado entre el 1000 y el 700 a. C., pero esta alta cronología plantea problemas, pues es anterior a los influjos fenicios de los que parecería lógico que procediera (Arribas *et al*. 1974, 39-40, lám. V-VII; Fernández-Galiano y Valiente 1983, 22, fig. 1). También se han hallado diversas estructuras de cantos en los niveles 10 al 14 de la Colina de los Quemados, el *tell* de la *Corduba* prerromana (Luzón y Ruiz Mata 1973, 35, fig. 6 y 8; Fernández-Galiano y Valiente 1983, 30, fig. 6), en niveles anteriores a la presencia fenicia del siglo VIII a. C. y donde su uso prosigue hasta el siglo VI a. C. Igualmente, pavimentos de cantos rodados se han señalado en la fase I del poblado de Alhonoz, Sevilla (López Palomo 1981, 42 s., fig. 115-122), fechada igualmente en el siglo VIII a. C., poblado en el que los suelos enguijarrados prosiguen en época ibérica, pues un «empedrado en arista viva» cubre una importante habitación de una gran vivienda de prestigio de unos 375 m^2, fechada entre los siglos IV y el II a. C. (López Palomo 1981, 97 s., fig. 113; Almagro-Gorbea y Domínguez de la Concha 1988-1989, 365 s.; Serrano 2019), estancia enguijarrada que pudo ser el santuario de una *domus nobilis*.

Más conocido es el mosaico de fase II del «Santuario de la Muela» de *Castulo,* fechada en el siglo VII a. C. (García-Gelabert y Blázquez 1992, 118). Está hecho con pequeños guijarros redondos blanquecinos y otros alargados negros dispuestos sobre una cama de arcilla apisonada formando círculos que se cortan entre sí. En la fase III, datada en el siglo VI a. C. antes de abandonarse el santuario hacia el 500 a. C., aparecieron en el umbral del patio interior «restos de un mosaico de cantos rodados formando una estrecha franja de triángulos hechos con guijarrillos alargados de color negro y triángulos rellenos de guijarros blancos redondeados» (*iid*., fig. 1,2), dispuestos igualmente sobre un lecho de arcilla apisonada. Un gran mosaico similar, de unos 100 m^2, cubría el suelo de la parte delantera del patio, con un ajedrezado en el que alternaban cuadrados de 0,42 a 0,44 m de lado (= 1 codo) formados por guijarros redondos muy regulares de color blanco y cantos alargados de color negro, más irregulares, colocados por su cara lateral (*iid*., fig. 2) y con una orla de triángulos como borde, rehecha posteriormente con ondas de factura descuidada.

En Carmona, la antigua *Carmo*, una de las poblaciones tartesias más importantes, apareció un pavimento de cantos rodados asociado a cerámicas de retícula bruñida que permitirían datarlo hacia el siglo IX a. C. (Carriazo y Raddatz 1980, 21 s., fig. 1 y 2). La misma técnica documentó G. Bonsor en El Acebuchal, en los Alcores de Carmona, en un conjunto de habitaciones en torno a un patio pavimentado de guijarros de época orientalizante (Bonsor 1899, 95, fig. 136; Fernández-Galiano y Valiente 1983, 33), probablemente de carácter sacro. También han aparecido enguijarrados en la Huelva orientalizante, donde se utilizaban pequeñas lajas de pizarra puestas de canto, como en el Cabezo de San Pedro, posiblemente el *arx* de *Onuba* (Blázquez *et al*. 1981, 183, 193, 199, fig. 70 y 72) e igualmente se han documentado en el Cerro Salomón (Blanco Feijeiro, Luzón y Ruiz Mata 1970, 10 s., lám. 10 s.).

Estos enguijarrados aparecen en necrópolis ibéricas asociados a sepulturas de alto estatus, como en Pozo Moro. Los primeros testimonios de esta tradición aparecen en tumbas de elite del Periodo Orientalizante de los Alcores de Carmona. El fondo de un *bustum* de la necrópolis de la Cruz del Negro se pavimentó con pequeños guijarros (Bonsor 1899, 79 s., fig. 75-76; Fernández-Galiano y Valiente 1983, 34), lo que podría ser un precedente del *bustum* de Pozo Moro. Estos enguijarrados dispuestos en el suelo de tumbas podrían relacionarse con los tapices utilizados en Oriente en lechos regios como elemento de prestigio (Stronach 1993), como los hallados en los túmulos de Gordion (Young 1981, 187 s.; Simpson 1990), tapices en ocasiones imitados por estos mosaicos de piedra (Young 1965), pues también el suelo de los palacios asirios imitaba tapices (Albenda 1978, lám. 2 s.), en ocasiones pintados en el suelo, como el de una destacada tumba de la necrópolis de Galera, Granada (Almagro-Gorbea 2008a).

En Cástulo ha aparecido el conjunto más importante de sepulturas con mosaicos de guijarros de la Hispania prerromana, fechados de fines del siglo v a mediados del iv a. C. (Blázquez y Valiente 1981, 198 s.; García-Gelabert y Blázquez 1992). En la necrópolis del «Estacar de Robarinas», que ofrece la mayor densidad de ocupación, apareció un enguijarrado con cenefas de grecas (Bázquez y Remesal 1979, 356). También aparecieron enguijarrados con motivos más pobres en la necrópolis de «Baños de la Muela» y el gran túmulo de «Los Higuerones», de 4,20 m de ancho, ofrecía un pavimento de cantos rodados blancos y negros que formaban cenefas o grecas (García-Gelabert y Blázquez 1992, fig. 3). Igualmente, en la necrópolis jienense de Castellones de Ceal apareció un empedrado, rehecho dos veces, asociado a una cámara funeraria del siglo iv a. C. (Fernández Chicarro 1956, 115-117) y otro enguijarrado con estructura de «espina de pez» ha aparecido en Giribaile (Alejo *et al*. 2022, 166, fig. 11).

El uso de enguijarrados se extendió hasta el Sureste de Hispania. Destacan los encachados en torno al *bustum* o fosa funeraria de las tumbas 4 y 9 de la necrópolis orientalizante de Les Casetes, en Villajoyosa, Alicante (García Gandía 2009, 46, fig. 16; 54 s., fig. 33-35 y 38), fechados en la segunda mitad del siglo vi a. C. (*id*., 178). El enguijarrado de la tumba 9, la mejor conservada, mide 230 cm de longitud por 35 cm de anchura y estaba hecho con pequeños cantos redondeados de distintos colores. También en la Meseta han aparecido mosaicos de guijarros, como el de la tumba 1026 de la necrópolis del Cerro Gil, en Iniesta, Cuenca (Valero 2005), un túmulo cuadrado de 5 m de lado hecho de adobes y cal, formado por tres plataformas escalonadas rodeadas de una zona libre de 1,5 m de ancho. La parte oriental de la primera plataforma estaba cubierta con un mosaico que se extendía hasta el inicio de la segunda plataforma, en el centro de la cual se elevaba una tercera plataforma con la cista para la sepultura, cuyo ajuar se ha fechado a fines del siglo v o inicios del iv a. C. El mosaico de esta tumba estaba hecho con guijarros de cuarcita de color blanco, vinoso y gris, de 3,5 a 1 cm de tamaño, dispuestos sobre una capa de arcilla amarillenta semejante a los adobes del túmulo. Este mosaico representa a *Astart* con las alas desplegadas y con flores y aves en las manos, iconografía similar a la del relieve de la Diosa de Pozo Moro, del que pudiera derivar. La diosa aparece flanqueada por un monstruo lobuno a la izquierda y otra figura a la derecha más incierta por estar destruida, que se suponen de carácter protector (fig. 14A.2).

Estos pavimentos de guijarros se relacionan con los pavimentos de conchas marinas, pues guijarros y conchas parecen haber tenido la misma función, ya que los guijarros parecen sustituir a las conchas en tierras interiores, no solo en la Península Ibérica, sino también en Oriente. En diversos poblados fenicios y orientalizantes de Hispania han aparecido suelos o mosaicos de conchas del género *Glycymeris* y *Acanthocardia tuberculata,* como en Alcorrín, Málaga (M. Torres, comunicación personal), popularmente denominadas «almendras de mar», elegidas por su tamaño y dureza, probablemente recogidas ya muertas cuando el mar las arroja a la playa. El uso de estos suelos se constata desde el Sur de Portugal hasta Alicante y su cronología se extiende desde el siglo IX al VI a. C. Escacena y Vázquez Boza (2009) han señalado su presencia en Castro Marín, Portugal, en el siglo VI a. C., en Aljaraque, Huelva, en la misma fecha, y en Huelva, en la calle del Puerto 6, en el siglo VII a. C. y en la calle Botica 10-12, *c*. 560-500 a. C., donde son discutibles. Más interesante son los mosaicos aparecidos en el poblado de El Carambolo, fechados desde el siglo IX al VI a. C., en ocasiones rehechos y superpuestos en el mismo lugar, en algún caso con las conchas pintadas de rojo (Fernández Flores y Rodríguez Azogue 2005, 128) o incrustadas en arcilla roja en Alcorrín (M. Torres, comunicación personal). Este hecho confirma su carácter sacro y permite suponer que también pudieron estar pintados en el enguijarrado de Pozo Moro y otros similares. En la zona de Sevilla se han señalado pavimentos de conchas en el Cerro Mariana, en Cabezas de San Juan, la antigua *Conobaria*, en el umbral de una cabaña del siglo VIII a. C. y en la zona de Cádiz se han señalado en Pocito Chico, en el siglo IX a. C., donde resultan discutibles, y en Torre de Doña Blanca, en el VIII a. C., ambos en Puerto de Santa María.

En Málaga han aparecido en la calle Císter y en el Cerro de la Era de Benalmádena, del siglo VII-VI a. C., donde se superponen diversos suelos, como en El Carambolo. También han aparecido en el Cerro del Villar, datados en el siglo VII a. C., pero el conjunto malagueño más importante son los umbrales de casas del siglo IX-VIII a. C. de Los Castillejos de Alcorrín (Marzoli *et al*. 2009; Marzoli y Suárez 2013; Marzoli *et al*. 2020), donde también aparecen en viviendas periféricas (observación personal, 2019). Igualmente se documentan en el siglo VII a. C. en la Casa de la Viña de Torre del Mar y otro interesante conjunto, formado por unas 400 conchas, se halló en el poblado de El Oral, en Alicante, datado a inicios del siglo V a. C. (Abad y Sala 1993, 171).

El interesante estudio de Escacena y Vázquez Boza (2009) señala que estos mosaicos aparecen desde el siglo IX al VI a. C., generalmente en el umbral o en el vestíbulo de suntuarios o edificios sacros, por lo que sería un elemento protector de edificios de culto, pero también de viviendas privadas, presumiblemente de elite, lo que confirmaría su carácter mágico apotropaico. Estos suelos de conchas suelen aparecer en yacimientos situados junto al mar, ya que las conchas se recogerían en la playa, mientras que en el interior se usarían cantos de cuarcita o de caliza, cuya forma convexa recuerda la de las conchas a las que sustituían. Estos mosaicos de conchas o de cantos son de origen oriental (Ein-Mor *et al*. 2022), por lo que los pavimentos de guijarros hallados en poblados indígenas del Bronce Final, como el Cerro de la Encina de Monachil o la Colina de los Quemados de Córdoba (*vid*. *supra*), reflejarían ya influjos coloniales fenicios.

En resumen, los mosaicos de guijarros de la Península Ibérica son un elemento simbólico traído por la colonización fenicia que se fecha desde el siglo VIII a. C. hasta época ibérica (Blázquez y Valiente 1981; Fernández-Galiano 1982; *id*. 1984; Fernández-Galiano y Valiente 1983; Almagro-Gorbea 1983a, 189, n. 63; García-Gelabert y Blázquez 1992; Escacena y Vázquez Boza 2009; etc.). En la zona sirio-palestina estos mosaicos remontan al Bronce Medio y perduran hasta la Edad del Hierro, generalmente usados en santuarios y edificios suntuarios, pero también en fortines, como un edificio suntuario del Bronce Final de Tell el-ʾAjjul, en Gaza, en Tell Kazel, en Siria, probablemente un santuario arrasado en el siglo XIII a. C., en las fases VIII y VII del Palacio de Megido, datadas *c*. 1300-1150 a. C., etc. En Oriente estos pavimentada de conchas, como el de Meṣad Hashavyahu, cerca de Ashod, en Palestina, datado en el siglo VII a. C. (Ein-Mor *et al*. 2022), se pueden relacionar con suelos de guijarros hallados en yacimientos del interior, como Til Barsip (Thureau-Dangin y Dunand 1936, 43 s. lám. 42,1) y Arslan Tash (Thureau-Dangin *et al*. 1931), ambos en el Norte de Siria, fechados en la primera mitad del siglo VIII a. C., y con los citados mosaicos de Gordion en Frigia, aparecidos en áreas de habitación datadas *c*. 750-700 a.C. (Young 1957, 320 s., 89,7; *id*. 1965; Salzmann 1982, 4 s.), que a su vez se relacionan con precedentes asirios (Bunnens 2016) e hititas, como los de Usakli Höyuk, del siglo XV a.C. (D'Agostino 2019). El mosaico de Arslan Tash se ha comparado con el mosaico con ajedrezado de la fase III del Santuario de La Muela de Cástulo (García-Gelabert y Blázquez 1992, 7), mientras que los pavimentos de cantos rodados de Gordion ofrecen motivos bícromos similares a los de los palacios asirios (Bunnens 2016). Esta tradición de mosaicos de cantos rodados se difundió por la Grecia arcaica, siempre en ambientes sacros. Se documentan en el recinto del santuario de Artemis Orthia, *c*. 700 a.C., y a inicios del siglo VII a.C. en las celas del *Heraion* de Delos y del templo de Apolo en Delfos. Ya en pleno siglo VII a.C. aparece en el templo de Poseidón en Istmia y de mediados del VI a.C. es el situado en torno al altar del templo de Kalapodi (Salzmann 1982, 6).

Estos suelos de mosaico, sean de conchas o de guijarros, tendrían, tanto en Oriente como en Hispania, una función apotropaica por su ubicación a la entrada de edificios suntuarios y en santuarios y lugares sacros (Poyato y Vázquez Hoys 1989, 453). Escacena y Vázquez Boza (2009, 72) han sintetizado su función al señalar que «las superficies tapizadas con caparazones de moluscos pretendían… una protección mágica… del edificio, impidiendo… cualquier tipo de amenaza o maleficio». El poema acadio del *Descenso de Isthar a los Infiernos* confirma esta interpretación, pues la gran diosa *Ereshkigal*, reina de «La Tierra sin Retorno», ordena a su visir *Nantar*: «Esparce en el umbral conchas apotropaicas…». A estos testimonios se añade el carácter protector de las conchas como símbolo mágico relacionado con la diosa *Astart*-Venus, carácter protector evidente en las tridacnas, en las que se representa a la divinidad con sus brazos y alas extendidas (Stucky 1974; *id*. 2007), pues incluso eran amuletos femeninos de protección mágica las conchas de *Cardium*, como se evidencia en la necrópolis de Medellín entre el 650 y el 500-475 a.C., donde son el único objeto marino del yacimiento. La semejanza de la «concha» con el sexo femenino siempre se ha relacionado con *Astart* y Venus, simbolismo que remonta hasta la Diosa Madre del Neolítico Cardial en el Mediterráneo Occidental y el mismo significado ofrecen las conchas de *Cyprea moneta*, utilizadas como amuleto apotropaico, en ocasiones con función premonetal, hasta nuestros días (Almagro-Gorbea, dir., 2008, 399 y 970).

Esta tradición apotropaica mágica de origen oriental del mosaico de guijarros confirma y refuerza el carácter sacro del *témenos* de Pozo Moro, pues en tierras interiores los guijarros, por su forma convexa, sustituyen a las conchas como símbolos de la diosa *Astart*. En consecuencia, los guijarros del *témenos* actuarían como talismanes de carácter mágico para proteger de todo mal al monumento como *nefesh* del difunto que «moraba» en su interior y a quienes pisaran el *témenos* en los ritos funerarios, además de realzar el carácter monumental y suntuario de la construcción, función mágica apotropaica reforzada por la forma de «piel de toro» que tenía el mosaico.

Simbolismo de la «piel de toro»

Otro elemento cargado de simbolismo es la forma de «piel de toro» del *témenos* de Pozo Moro. La «piel de buey» o, mejor, la «piel de toro», en griego *býrsa,* es una forma característica, conocida como *oxhide* en la literatura arqueológica anglosajona (*vid. infra*). Este elemento simbólico de Pozo Moro inicialmente se relacionó con un *keftiu* o lingote de metal de la Edad del Bronce (Almagro-Gorbea 1983a, 189 s., fig. 6, lám. 13,a), siguiendo la interpretación de algunas figuras chipriotas (Schaeffer 1964; *id*. 1965; Karageorghis 1968, 264, 1ám. 65; Seeden 1980, 123, lám.

112, n.º 1794; Sabatini 2007, 26 s., fig. 2 y 3; Papasavvas 2009; etc.), pues la piel de toro, al margen de su simbolismo sacro y mítico, debió tener función premonetal, pues adoptaron su forma los lingotes de metal de la Edad del Bronce, característicos de Chipre (Kassianidou 2009), que se difundieron por el Egeo y el Mediterráneo Central (Lo Schiavo *et al*., eds. 2009), por lo que sería un símbolo de riqueza. Sin embargo, las referencias míticas relacionan esta forma de «piel de toro» o *býrsa* con el sacrificio primordial, un elemento simbólico bien atestiguado en la Hispania prerromana (Almagro-Gorbea *et al*. 2011).

Además del *témenos* de Pozo Moro, también tiene forma de «piel de toro» el pavimento sobre el que se alzaba la tumba ibérica regia de la «Dama de Galera», en Granada (Cabré y Motos 1920, 12 s.; Rodríguez-Ariza *et al*. 2008), fechada por su ajuar *c*. 450-425 a. C., que ratifica el significado simbólico de la piel de toro y su asociación a sepulturas reales como símbolo de sacralidad (Almagro-Gorbea y Torres 2010, 194, s., fig. 154-155). Esta tumba tiene una plataforma circular de 13 m de diámetro con un suelo de yeso pintado de rojo con una banda roja y otra blanca en los bordes y con los vértices alargados en forma de piel de toro (Almagro-Gorbea y Torres 2010, fig. 154B), lo que permite interpretarla como un *heroon* con un *temenos* en forma de *býrsa* o «piel de toro» semejante al del monumento de Pozo Moro (Almagro-Gorbea 1983a, 189 s., fig. 6; *id*. 2023; *vid*. *supra*, § 6.5). Esta tumba de Galera probablemente pertenecía al *rex* de la población ibérica de *Tutugi,* pues es la tumba mayor de la necrópolis y ocupaba un lugar central, en torno al cual se situaron las restantes sepulturas (Rodríguez-Ariza *et al*. 2008, 176). Ambas sepulturas comparten su carácter regio, pues tienen el suelo en forma de «piel de toro» relacionado con el culto al *rex* allí enterrado como antepasado y *heros ktistes,* de la población, en un caso el *rex* de *Tutugi* y en el otro, quizás de *Saltigi*. Igualmente, la cámara de la sepultura regia de la Dama de Baza (Ruiz *et al*. 1992) se supone que tendría forma de piel de toro (Ruiz *et al*. 1992, 411, 415, fig. 8; Caballero y Blánquez 2022), por lo que estas sepulturas eran *heroa* regios, un lugar de culto bien documentado en la ideología griega (Damaskos 2004), aunque la planta de *býrsa* evidencia modelos orientales.

También tenían forma de *býrsa* el hipogeo fenicio de la calle Mármoles en *Malaka* (Florido *et al*. 2012) y algunas tumbas ibéricas de elite, como el *bustum* del túmulo 18 de la necrópolis de Los Villares, en Hoya Gonzalo, Albacete (Blánquez 1992a, lám. 2a) y otros casos comparables (*vid*. *supra,* 6.5) como el de Castillejo de los Baños, Fortuna (García Cano 1992, 321), el de la calle Marsilla de Lorca, en Murcia (Cárceles *et al*. 2021) y el de Cabezo Lucero, Guardamar del Segura, en Alicante (Uroz 2006, 25 s., fig. 9). Esa misma forma simbólica tienen joyas orientalizantes de la Península Ibérica, como los colgantes del Tesoro de El Carambolo (Nicolini 1990, 509 s., lám. 184 y 186) y las bandejas de bronce tartesias de La Joya en Huelva y de Gandul en Sevilla (Jiménez Ávila 2002, 139 s., *passim,* fig. 99, lám. 23), por lo que era un símbolo bien conocido en la Hispania orientalizante.

El significado original de esta forma de «piel de toro» lo documentan algunos altares orientalizantes a ras de suelo (Celestino 2008), que deben interpretarse como *eschárai* dedicadas a cultos ctónicos de carácter heroico relacionadas con el antepasado, probablemente el *Héros ktístes* del lugar (Almagro-Gorbea y Lorrio 2011, *passim*), como lo confirma su asociación en ocasiones a un *bothros* (Almagro-Gorbea *et al*. 2011). Estas *eschárai* tienen su precedente formal –y probablemente simbólico– en el hogar ritual situado en el centro del *mégaron* de los *anáktora* o palacios del Heládico Inicial II, *c*. 2500-2300 a. C., como los de Lerna y Berbati (Caskey 1990, 13, 15 s., fig. 4-5 y 7). La explicación la ofrece el mito del héroe civilizador hitita *Telepinu*, hijo del Dios de la Tormenta. *Telepinu*, Héroe Fundador y protector del reino hitita y de sus fronteras, fue el fundador del hogar doméstico e institucionalizó el primer sacrificio, precisamente sobre una «piel de toro» (*CTH* 414, *KUB* XXIX 1, III 37-IV 28). Este altar «enraizado en el suelo» constituía un lugar esencial (*CTH* 413), que daba estabilidad al reino (Mazoyer 2001, 51-57). Esa «piel de toro» era el hogar primordial de la ciudad, como el hogar de la *Regia* romana o del *prytanéion* de las ciudades griegas. Según este mito de fundación, al encender por primera vez el fuego en ese hogar sagrado, este se constituía como centro onfálico de la población y se daba inicio a un nuevo tiempo. Por consiguiente, la forma de «piel de toro» simbolizaba al Héroe Fundador y recordaba el sacrificio primordial instituido por Gilgamesh tras matar al Toro Celeste, un mitema de origen sumerio muy extendido en la Antigüedad, ya que era la base del poder político del rey, además de explicar la alianza de los dioses con los hombres a través del sacrificio (Almagro-Gorbea 2002). En consecuencia, la forma de «piel de toro» del *témenos* de Pozo Moro era un símbolo del Héroe Fundador y del «Primer Rey» y del sacrificio como alianza entre los dioses y los hombres (Almagro-Gorbea *et al*. 2011), pacto esencial en la ideología de poder de la monarquía sacra, pues el Héroe Fundador y sus descendientes aseguraban la alianza entre dioses y hombres.

Este significado mítico reinterpreta las figuras de divinidades chipriotas que se alzan sobre una «piel de toro» (fig. 6.10), que generalmente se consideraba un lingote. La más conocida es el *Smiting God* de Enkomi (Schaeffer 1964; *id*. 1971, 506-510, lám. 21; Karageorghis 1968, 264, lám. 65; Collon 1972, 122, fig. 6, n.º 3; Negbi 1976, n.º 1405; Seeden 1980, 123, lám. 112, n.º 1794; Sabatini 2007, 29 s.; Papasavvas 2009, fig. 15-18; etc.), en ocasiones interpretado como el dios *Nergal-Reshef* (Schaeffer 1965; *id*. 1971, 506-510; Lagarce y Lagarce 1997, 86, 95; Sabatini 2007, 19 s.). Otra figura similar es una divinidad femenina procedente de Chipre, conservada en el Ashmolean Museum de Oxford (Catling 1971, n.º AN1971.888; Papasavvas 2009, fig. 17-18), que pudiera ser *Astart*-Afrodita. Estas figuras serían la divinidad protectora de la familia regia en su *epipháneia* o aparición mágica en el hogar sagrado regio, que era una *eschára* en forma de *býrsa* (Gómez Peña 2010, 139; Escacena 2011, 173), carácter simbólico que muestra igualmente la estela del rey de Pafos *Nikokles*, *c*. 325-300 a. C. (Mitford 1939; Counts y Iacovou 2013, fig. 6).

El significado de la «piel de toro» lo explica el mitema del sacrificio primordial, ampliamente conocido en la Antigüedad, que documenta el pasaje de institucionalización del primer sacrificio por Gilgamesh tras matar al Toro Celeste (Almagro-Gorbea 2002). Un posible eco pudiera ser el mito de la fundación de Tebas por el fenicio Cadmos (Vian 1963, 79), quien, después de derrotar a los Gigantes, «*sacrificó sobre un altar una vaca délfica (…) y, tras este sacrificio Cadmos trazó los surcos para repartir el terreno*» (Non., *Dyonys*. V, 5-55), por lo que este primer sacrificio se asocia a la colonización y propiedad privada de la tierra. Al mismo mitema hace referencia la narración mítica de la fundación de Cartago por *Elyssa* según el mito fenicio-púnico de origen oriental al que alude la referencia anticuaria de Virgilio (*Aen*., I, 366-368), que recogió Justino (18, 5, 8-17): «*compran allí terreno, el espacio que podía abarcar la piel de un toro, de ahí el nombre de Byrsa* [piel curtida, cuero] *que le dan*» (Gsell 1918, 8; Svenbro y Scheid 1985, 330-331; Fantar s.a., 16 s.). Igualmente, en Atenas se realizaba un sacrificio ritual anual del primer buey, cuya piel se conservaba rellena de hierba (Porph., *De abstinentia*, II, 29-30), por lo que también se denominaba *Býrsa* (Svenbro y Scheid 1985, 333) y una explicación similar pudo tener el sacrificio del buey y la vaca del mito de la fundación de Roma, cuando Rómulo «dibujó la figura de un cuadrado alrededor de la colina trazado mediante un arado, compuesto de un buey uncido junto a una vaca, un surco continuo que debía recibir la muralla…» (Dio. Hal., I, 88).

Estas narraciones míticas reflejan la misma idea, que explícita el mito de *Telepinu*, quien funda el hogar doméstico e institucionaliza el primer sacrificio sobre una «piel de toro», por lo que se convierte en el Héroe Fundador y protector del reino hitita y de sus fronteras (Almagro-Gorbea y Lorrio 2011, 144-145; Almagro-Gorbea *et al*. 2011), como el *Héros Ktístes* en Grecia y *Teutates,* el «Padre del Pueblo», entre los celtas (Almagro-Gorbea y Lorrio 2011). La «piel de toro» simbolizaba al animal inmolado en el sacrificio fundacional, como indican las narraciones citadas, que señalan cómo el fuego primordial se encendía sobre la *piel del toro* previamente sacrificado para asegurar la estabilidad del reino. Según el mito hitita, en ese sacrificio participaban los dioses, «que se sitúan en el hogar y se sientan con los dueños de la casa, el rey y la reina» (*CTH* 413 III 43). Esta participación de los dioses refrenda la institucionalización del sacrificio, pues, al dar a los dioses una parte del animal, los hombres podían consumir el resto, por lo que este banquete ritual institucionalizaba las relaciones entre dioses y hombres que todo sacrificio entraña.

Esta interpretación mítica de la forma de «piel de toro» del *témenos* del monumento de Pozo Moro evidencia su profundo simbolismo sacro, bien atestiguado en la Hispania orientalizante. Dado su significado mítico, sobre esa «piel de toro» se alzó el monumento (fig. 5.1), como las figuras de divinidad chipriotas citadas (fig. 6.10). Esta semejanza formal indica su equivalencia mítica, pues el monumento turriforme de Pozo Moro era una imagen abstracta y simbólica del personaje divinizado en él enterrado, con el mismo significado que las figuras de divinidad chipriotas citadas (*vid. supra*, § 6.5 y 18.1). Este simbolismo confirma que el monumento era el *nefesh* del personaje regio en él enterrado, divinizado como *Numen loci* o Héroe Fundador, por lo que las gentes del lugar siguieron enterrándose en su entorno durante siglos al mantenerse el recuerdo del carácter sobrenatural del lugar (Alcalá-Zamora 2003; *vid. supra*, § 5.4).

18.3. Significado de los relieves y esculturas

El friso de relieves de la hilada 6 y los restantes relieves y esculturas del monumento de Pozo Moro constituyen narraciones en lenguaje gráfico que transmitían mensajes de contenido épico y mítico que eran parte esencial del significado de esta construcción arquitectónica. Esos mensajes procedían de Oriente, pero serían comprensibles para el imaginario local al que iban dirigidos, por lo que reflejan creencias religiosas que permiten interpretar la estructura de la sociedad y de su poder político.

La lectura del friso de la hilada 6 (*vid. supra*, § 14E) es una narración cosmológica propia de un monumento funerario destinado a realzar la sacralidad del dinasta enterrado. El lado occidental muestra a la Diosa de Pozo Moro en su *epipháneia* sobre los leones como la diosa *Shepesh* del imaginario arameo, sin excluir su posible identificación con *Astart,* la gran divinidad del mundo semita occidental en el I milenio a. C. (*vid. supra*, § 14A). Esta diosa suprema, celeste y psicopompa y Reina y Señora del territorio, protege con sus alas el monumento, que era la *domus aeterna* en la que moraba ella misma junto al *nefesh* del dinasta difunto. Era una divinidad con múltiples funciones, que se identificaría con la Diosa Madre de raíces neolíticas asociada a Venus desde Oriente a la Península Ibérica. Esta Diosa Madre, que se asocia al Árbol de la Vida, es Reina y Señora de la Naturaleza y del Territorio, diosa de la lluvia y la fecundidad y diosa celeste y solar. Como «Diosa-Sol» tendría carácter uránico asociado a la estrella Venus y sería Diosa de la Justicia, divinidad sustentadora del poder real, *The Guardian Spirit of the King*, asociada al loto como Árbol de la Vida y símbolo de resurrección por su carácter ctónico y psicopompo, ya que era la conductora del alma del rey muerto al Otro Mundo

El lado opuesto del friso narraba la visión terrorífica del Inframundo, probablemente para explicar la destrucción de los restos mortales para liberar al *nefesh* o espíritu y lograr la inmortalidad (*vid. supra*, § 14C). Esta escena mítica describe un «Banquete infernal» presidido por una divinidad monstruosa entronizada, quizás el dios *Nergal* como «Señor del Inframundo», hacia el que desfilan siete monstruos a modo de «Heptada Infernal», probablemente los *Sebettu* o siete *daímones* del *Apsu*. La escena se inspira en el rito del *kispum-pgr* del ámbito sirio-cananeo y arameo representado en estelas funerarias neohititas y en el sarcófago de *Ahiram*. La divinidad monstruosa entronizada aparece en el acto de devorar al difunto para que su *nefesh,* liberado del cuerpo, pase a tener condición de *rapha* y logre una nueva vida en el Otro Mundo. Esta terrible escena de los seres humanos introducidos en un caldero se relaciona con mitos de «resurrección» documentados en Ugarit y en la Biblia, pero también con mitos indoeuropeos del «Caldero de la Vida», pues este rito suponía el «renacimiento» en el Otro Mundo. En consecuencia, tanto esta escena del lado oriental del friso como la del occidental tenían un significado cosmológico, aparentemente contrapuesto, pero complementario, pues un lado describía a la Diosa de Pozo Moro como Señora de la Vida y la Muerte y el lado contrario narraba el terrorífico paso al Otro Mundo dominado por seres monstruosos, paso necesario para alcanzar otra vida en el Más Allá.

Frente a las escenas descritas, los lados septentrional y meridional mostraban escenas míticas de carácter épico, aunque su fragmentación impide interpretarlas con seguridad. El friso del lado septentrional relata la gesta mítica de un héroe «Dendróforo» que lleva al hombro un Árbol de la Vida (*vid. supra*, § 14B), cuyo significado preciso, probablemente de carácter épico, es difícil precisar. Este Dendróforo, tras haber cortado el Árbol de la Vida que crecía en los confines del mundo protegido por monstruos draconiformes que le impiden el paso, lo transporta de oeste a este en su viaje de vuelta desde el Inframundo hacia el mundo de los hombres, por lo que quizás este mito aludía a un intento de lograr la inmortalidad, gesta probablemente apoyada por la Diosa de Pozo Moro como Diosa-Sol del Otro Mundo, en el que crecería ese Árbol de la Vida, aunque, como en el *Poema de Gilgamesh*, el héroe no logra alcanzar la inmortalidad pretendida.

El friso meridional muestra un combate mítico de carácter épico narrado en paralelo a la gesta del Dendróforo. Un héroe o *Smiting God* se enfrenta a un monstruo de múltiples cabezas que le impide el paso al Inframundo, reino de la Diosa de Pozo Moro, con la que yace, episodio relatado en la escena de hierogamia, que quizás era un premio al héroe que de este modo podría alcanzar la inmortalidad, por lo que sería una versión semejante a la hitita del héroe *Ḫupašiya* al vencer al monstruo serpentiforme *Illuyanka* a cambio de yacer con la diosa *Inara* (*vid. supra*, § 14D).

Los protagonistas de estas escenas tienen categoría sobrehumana, pero sus gestas probablemente se relacionan con la búsqueda de la felicidad y la inmortalidad, por lo que tendrían un profundo significado cosmológico, pero también político al identificarse míticamente con el «Señor de Pozo Moro» enterrado en el monumento, ya que describen actos heroicos ejemplares, que redundan en bien de la humanidad y que, en último término, son una explicación de la vida humana. Desde esta perspectiva ambas gestas se relacionan con la Diosa de Pozo Moro, divinidad esencial para comprender el monumento. La escena del Inframundo sería una explicación cosmológica del destino humano, del que nadie escapa a pesar de la gesta heroica de vencer a los monstruos que impiden al héroe traer el Árbol de la Vida para lograr la inmortalidad y vencer también al monstruo que le impide yacer con la propia Diosa de Pozo Moro para regenerar la vida.

Estas gestas míticas serían narraciones alusivas al Héroe Fundador, Padre y Patrono de la población local, concebido como una figura heroica vinculada y quizás paredro de la Diosa de Pozo Moro, de cuya unión se considerarían descendientes los habitantes del lugar. Con esta figura heroica se identificaría el «Señor de Pozo Moro» enterrado en el monumento, por lo que las narraciones míticas del friso de relieves transmitirían un mensaje estrechamente relacionado con el significado funerario y sacro del monumento arquitectónico y de su *témenos* como *heroon* y *nefesh* del difunto (*vid. infra*, § 18.6).

Los restantes elementos escultóricos se insertan en este significado de conjunto. El jabalí bifronte enfrentado a sendos anguipedes representa una lucha entre monstruos con poderes mágicos del *Apsu* o Inframundo (*vid. supra*, § 15A). Al jabalí, símbolo del Mal y la Muerte como en los mitos sirio-fenicios de «La cacería del dios Baal» y de *Tammuz*-Adonis, se enfrentan los anguipedes con la mano alzada como signo de protección mágica, como las manos del baquetón de la gola superior que protegían mágicamente todo el monumento (*vid. supra*, § 15H). En consecuencia, la escena tenía una función apotropaica, esencial para interpretar su función de protección mágica del monumento como *nefesh* del dinasta. La mismo función tendría el *Kulullû o* «Tritón» (*vid. supra*, § 15B), que debe interpretarse como un monstruo de las aguas primordiales del *Apsu*, de carácter mágico y protector, como los leones de las esquinas.

Idéntica función tendría la escultura de centauro de un sillar de esquina, probablemente de la jamba izquierda de la entrada a la cámara (*vid. supra*, § 15D). El centauro de Pozo Moro con piernas humanas es otro *Mischwesen* apotropiaco, concebido como un *laḫmu* mesopotámico benéfico y bienhechor. Lo confirmaría su disposición como jamba a la entrada a la cámara, que quedaría protegida por esta figura mítica de carácter apotropaico, que, junto a su pareja en la jamba opuesta, eran los guardianes de la cámara funeraria o *Domus Aeterna* en la que reposarían los restos del dinasta. El mismo carácter protector tendrían los prótomos de cáprido (*vid. supra*, § 15E) y de caballo (*vid. supra*, § 15F) y los elementos decorativos como lotos y palmetas (*vid. supra*, § 15G), unos y otros relacionados con el Sol y la resurrección, elementos bien conocidos en la iconografía oriental y en el mundo orientalizante de Hispania, entre los que destacan las molduras sogueadas y las manos apotropaicas asociadas (*vid. supra*, § 15H).

Todos los elementos citados, desde los leones de esquina a los relieves y esculturas, ofrecían un marcado carácter apotropaico como elementos mágicos que defendían el monumento como *nefesh* del «Señor de Pozo Moro». Frente a ellos, destaca el relieve con un équido y un brazo de guerrero con una espada (*vid. supra,* § 15C). Es una escena muy incompleta, pues debía continuar en un sillar superpuesto, lo que indica que era un relieve más complejo que los restantes. Su emplazamiento es incierto, pero era de gran tamaño al ocupar dos hiladas y debió ser el centro de uno de los lados del cuerpo superior del monumento, como indica su marcado relieve, por lo que este panel sería una escena esencial del mensaje del monumento. Al parecer narraba una lucha mítica de un héroe que con una espada parece enfrentarse a un monstruo equino, asociado a elementos serpentiformes draconianos de origen oriental. Este destacado relieve, situado quizás encima del friso meridional (fig. 10,12D), en el lugar más visible del monumento, narraría el enfrentamiento del héroe con un monstruo, combate que simbolizaría a lucha del Bien contra el Mal, de la Vida y la Muerte, tema cosmológico que resultaría perfectamente adecuado al mensaje que transmitía el monumento de Pozo Moro. Si este héroe, como parece lógico, se identificara con el «Señor de Pozo Moro», la escena transmitiría la idea esencial de exaltación mítica de su figura, lo que constituía la finalidad del monumento.

El análisis conjunto del significado de los relieves y elementos escultóricos de carácter mitológico del monumento de Pozo Moro evidencia su profunda interrelación con la obra arquitectónica, pues constituían una parte esencial y resaltaban la calidad de la construcción. Estos elementos escultóricos eran parte esencial del mensaje transmitido por el monumento y su marcado simbolismo es característico de la arquitectura funeraria fenicia, que utilizaba esculturas y relieves como elementos mágicos más que como elementos estéticos, frente a la búsqueda más racional de la belleza de la arquitectura griega. En su función mágica, estos relieves y esculturas transmitían un mensaje mítico de carácter cosmológico, aunque su finalidad última iba dirigida a resaltar, ante la sociedad ibérica, la sacralidad del *rex* enterrado en el monumento y su vinculación con la divinidad, por lo que constituyen un magnífico ejemplo de *Machtkunst* (*vid. infra,* § 18.6).

18.4. Significado del *bustum* y del ajuar

El monumento de Pozo Moro se levantó sobre el *bustum* en el que habían sido cremados los restos del personaje para el que se construyó el monumento. El interior del *bustum* estaba relleno de tierra quemada de color oscuro con pequeños fragmentos de los huesos de la cremación, carboncillos, cenizas y los restos del ajuar más suntuoso conocido en el Sureste y el Levante de Hispania hacia el 500 a. C. (*vid. supra*, § 7), que corresponde a la fase de formación de la Cultura Ibérica, en la que se estaban produciendo cambios significativos en su estructura social y política, favorecidos por los contactos coloniales en el Mediterráneo Occidental.

Este ajuar permite conocer la personalidad del personaje enterrado, su riqueza, estatus y poder, además de su ideología y origen. Sin alcanzar la riqueza de las grandes tumbas tartesias orientalizantes, es evidente que pertenecía a un personaje que ocupaba la cúspide social, probablemente un dinasta de carácter regio, como confirman las características del monumento funerario, construido para este *rex* o «Señor de Pozo Moro» por artesanos de origen sirio-fenicio, concebido como *nefesh* del difunto en el centro de un *témenos* enguijarrado en forma de «piel de toro» que resaltaba la sacralidad del monumento y realzaba al personaje en él enterrado.

El rito de cremación en un *bustum* de esta sepultura puede considerarse de origen fenicio, pues es habitual en el mundo orientalizante (Torres 1999, 129-131). Sin embargo, el elemento esencial del rito es la cremación del cadáver, que es característica de la tradición de los Campos de Urnas del Noreste la Península Ibérica (Ruiz Zapatero 1984; *id*. 2014), originaria de Europa Centro-Oriental, que a partir del siglo XII a. C. progresivamente se extendió por Cataluña, el Valle del Ebro y los territorios septentrionales del Levante ibérico, asociada a la lengua ibérica y a una organización gentilicia que tendió a expandirse por todo el mundo ibérico (Almagro-Gorbea 2014).

Este rito, que consistía en quemar al difunto en una pira y depositar sus restos en una urna, generalmente cerámica, se asocia a creencias y ritos domésticos indoeuropeos bien documentados en el mundo itálico (Quilici 1979, 160 s.) y védico (Dumézil 1977, 277 s.) y entre pueblos indoeuropeos de Anatolia, Grecia, Italia, etc., siempre asociados al culto al antepasado (Almagro-Gorbea y Lorrio 2011). La incineración suponía la purificación del cuerpo en el fuego de la pira, encendida con el fuego del hogar doméstico como *numen* engendrador de la vida humana, proceso en el que el difunto adquiría un estado *heroico* «sobrehumano», cuasi divino y asociado a la divinidad (Benoit 1969, 62). Este rito de «heroización» se asocia a una tumba individual, situada en un «campo de urnas» fuera del poblado, generalmente en torno a la tumba del fundador del grupo, por lo que, aunque el funeral aglutinaría a la sociedad, de carácter comunitario como reflejan los poblados de medianiles comunes (Almagro-Gorbea y Martín Bravo 1994, 24 s.), el rito individual refleja la ideología de una sociedad gentilicia sustentada en un antepasado heroizado.

Su progresiva extensión a partir de los Campos de Urnas Recientes, hacia el siglo X a. C., se vio favorecida por un proceso de colonización asociado a una fuerte expansión demográfica, como evidencia la generalización de la incineración por el Valle del Ebro y por el Levante hasta el río Palancia. Los Campos de Urnas de la Edad del Hierro a partir del siglo VII a. C. reflejan una creciente complejidad social, pues junto a las tumbas sencillas con ajuares simples aparecen ajuares cada vez más ricos en «tumbas de guerrero», que indican el desarrollo de la sociedad gentilicia favorecida por los contactos coloniales (Graells 2010; Graells y Armada 2011). Estas tumbas eran de mayor tamaño y contenían ajuares más ricos, con elementos metálicos y bienes suntuarios importados del mundo colonial como símbolo de estatus, que evidencian el deseo de mantener la preeminencia social en el Más Allá.

El *bustum* del monumento de Pozo Moro se había preparado en un suelo de tierra roja dispuesto bajo el monumento para la pira funeraria, rito introducido en fechas recientes en esas zonas de Sureste, donde solo se documenta en la necrópolis orientalizante de Les Casetes en Villajoyosa (García Gandía 2009, 101) a partir del siglo VI a. C., aunque posteriormente se difundió por otras necrópolis ibéricas (Alcalá-Zamora 2003, 96 s.). El enterramiento en *busta* se generaliza al desaparecer las tumbas de cámara fenicias de tipo Trayamar (Schubart y Niemeyer 1976), sustituidas por *busta* o fosas de inhumación a partir de finales del siglo VII a. C. (Alcalá-Zamora 2003, 96 s.). Este cambio suponía costumbres funerarias más isónomas, como documentan las necrópolis tartesias de Medellín y de La Angorilla (Almagro-Gorbea, dir. 2008, 958 s., 976 s., 982 s.; Fernández Flores *et al*. 2014, 253 s.), que probablemente reflejan la crisis surgida al final de Tartessos como se atestigua en Medellín (Almagro-Gorbea, dir. 2008, 911 s., fig. 913). Este cambio de ritual no supone la llegada al Sureste de gentes originarias de Tartessos, aunque la *Ora Maritima* (*OM* 462-463) considera que la ciudad de *Herna,* Peña Negra, Crevillente, era el *terminus Tartesiorum* (Lorrio *et al*. 2020). La explicación más lógica es relacionar este cambio con una tendencia general hacia la isonomía en el ámbito hispano-fenicio, como en otras áreas del Mediterráneo (Hdt. III, 80, 6), como indican las leyes limitadoras del lujo en los funerales del final del arcaísmo (Almagro-Gorbea, dir. 2008, 947-948), como los decretos de Solón (Frisone 2000) o la tabla X de la Ley de las XII Tablas en Roma (Cic., *Leg*. II, 59 y 65-65).

En consecuencia, el rito atestiguado en Pozo Moro es el rito funerario del mundo tartesio orientalizante del siglo VII y VI a. C., que refleja los conflictos sociales y políticos tartesios del siglo VI a. C. al final de esa cultura (Almagro-Gorbea 1996a, 79 s.). Era un rito más complejo de lo que parece (Torres 1999, 129 s.; *id*. 2002, 362 s.), con claros antecedentes fenicios, como documentan las necrópolis tartesias de Medellín y La Algorilla y algunas necrópolis ibéricas orientalizantes (González Prats 2002; García Gandía 2009, 101), que constituyen el precedente de ritual funerario ibérico (Alcalá-Zamora 2003, 402 s.). La cremación en *busta* suponía la adopción de ideas religiosas fenicias, probablemente llegadas a Pozo Moro a través de La Fonteta y de la población orientalizante de *Herna*-Peña Negra, por lo que las creencias funerarias del dinasta enterrado en Pozo Moro revelan una fuerte aculturación fenicia orientalizante, pero seguramente asimilada desde la tradición de cremación de los Campos de Urnas de la Edad del Hierro de la Cataluña meridional.

Este rito de cremación en un *bustum* se asocia a un monumento hecho por artesanos de origen arameo, más que fenicio. Además, el ajuar funerario lo componían objetos de variado origen, unos de uso personal y otros llegados a través del comercio focense, que permiten conocer la personalidad del personaje enterrado y precisar su origen y su papel histórico. Entre las cenizas del *bustum* aparecieron fragmentos de huesos humanos de sexo masculino y los restos de un rico ajuar con objetos de plata, bronce, hierro, hueso, piedra y cerámica, prácticamente destruidos por la cremación. Desde las publicaciones iniciales (Almagro-Gorbea 1983a, *passim*) este rico ajuar es el más importante conocido en el Sureste hacia el 500 a. C., a lo que añade su importante significado simbólico (*vid. supra,* § 7). Destacan por su significado un *kylix* ático del círculo del pintor de *Epeleios* con un joven dando una voltereta, un *lekythos* de la clase Atenas 581-I del grupo de Leagros con una escena de sátiros y ménades probablemente presidida por Dionisos, un *oinochoe* de bronce, etrusco o griego, con un *heros* desnudo en el asa y un cinturón o tahalí decorado con tachuelas sobredoradas. Es uno de los ajuares más antiguos de la Cultura Ibérica con elementos simbólicos de gran interés para conocer el imaginario y el ideario socio-políticos de ese periodo.

La iconografía del *lekythos* de Pozo Moro tiene un alto significado simbólico por el simbolismo del perfume que contendría y porque su alto precio es indicio de alta posición social, pues resulta una pieza excepcional en esa fecha en el mundo ibérico por su tamaño e iconografía. Además, documenta el uso ritual de aceite perfumado característico del mundo oriental para ungir al difunto y concederle la inmortalidad propia de los dioses, creencia atestiguada en Hispania por la «Diosa de Galera» (Almagro-Gorbea 2009b). En el mundo ibérico documentan este ritual vasos corintios y áticos a partir del siglo VI a. C., que pasó a tumbas más modestas en el periodo helenístico (Cuadrado 1977-1978). El *lekythos* ofrece una escena, muy incompleta, con sátiros y ménades danzando presidida por Dionisos. Esta escena dionisíaca es habitual en cerámicas áticas de fines del siglo VI a. C., pero es excepcional en el mundo ibérico, donde la iconografía dionisíaca se generaliza a partir del siglo IV a. C. en sepulturas de elite. El *lekythos* de Pozo Moro, junto al Sileno de Capilla y el Sátiro del Llano de la Consolación, documentan la temprana introducción de cultos dionisíacos en Iberia en fechas prácticamente contemporáneas a su difusión en Etruria y en Roma en el último tercio del siglo VI a. C., creencias generalmente asociadas al banquete funerario, pues el alcohol del vino introducía en el ámbito de Dionisos, divinidad vinculada al renacimiento de la vida en el Más Allá.

El asa de *oinochoe* con un joven que agarra a dos leones por la cola (fig. 7.4; *vid. supra,* § 7.3) representa al *Despotes theron* o «Señor de los animales». Es una iconografía originaria de Oriente (Counts 2008), que tuvo amplio desarrollo en Chipre por su significado político (*id*. 2010). En la cultura ibérica se transformó en el «Domador de caballos» atestiguado por numerosos relieves ibéricos (Marín Ceballos y Padilla 1997), pero *oinochoai* con un *kouros* que agarra por la cola a los leones aparecen en Centroeuropa en tumbas de los *Fürsten* celtas que en ocasiones eran auténticos *heroa*, como la de Glauberg, lo que indica que el *kouros* se asociaba al *rex* celta heroizado (Herrmann 2002). El *Despotes theron* de este *oinochoe* se puede relacionar con la hierogamia entre la Diosa de Pozo Moro, concebida como *Potnia theron,* asociada a su paredro que los relieves citados representan como *Despotes hippon* en fíbulas de plata oretanas (López Revuelta y Prieto Molina 2000), en bocados de caballo (Quesada 2005) y quizás en cerámicas ibéricas (Pérez Blasco 2014, 577 s., fig. 154,1-2), por lo que los santuarios con exvotos de caballos, como el de El Cigarralejo (Cuadrado 1950), estarían dedicados a esta divinidad vinculada al mundo de ultratumba y a la heroización ecuestre, como evidencia la asociación de la necrópolis y el santuario de El Cigarralejo. Estas creencias míticas en la heroización ecuestre contribuirían a mitificar al dinasta enterrado en Pozo Moro, mientras que el culto a un *Despotes theron* asociado al caballo atestigua su pertenencia a la élite social ecuestre, que documentan las representaciones de este animal en bocados de caballo (Quesada 2005, 18 s., fig. 14-18) y, sobre todo, en selectas esculturas ibéricas (Blánquez 1997; Blech *et al*. 2001, lám. 207 y 219), así como los *signa equitum* que, a partir de fines del siglo VI a. C. se generalizaron por los territorios ibéricos (Almagro-Gorbea, Lorrio y Vico 2019; Almagro-Gorbea *et al*. 2021; Almagro-Gorbea y Lorrio 2023).

El *kylix* de figuras rojas está decorado con un danzante de *oklasma* que inicia una vuelta de campana en una danza frenética (fig. 7.20). Esta danza ritual de tipo orgiástico, relacionada con el culto a Dionisos, que se ejecutaba ante reyes en su corte y ante divinidades en sus templos, podía tener carácter pírrico, pues demostraba la habilidad y fuerza del danzante. Estas danzas acrobáticas rituales se documentan en Egipto y en el Egeo desde época minoica y en Grecia se consideraban originarias de Oriente, asociadas al Dionisos lidio en santuarios y cultos heroicos, como pudo ocurrir en Pozo Moro. Sin excluir un uso cortesano como testimoniada la *regia* orientalizante de Acquarossa (Olofsson 1984, lám. 4,1), en el contexto funerario de Pozo Moro podría asociarse al significado cósmico de la rueda (Deonna 1953, 83 s., 113 s.) y a juegos en honor del difunto (*vid. supra*, 7.7), tradición que perduró en la cultura ibérica, como muestra el relieve del saltimbanqui del monumento funerario de Osuna. Además del significado de su iconografía, este *kylix* supone un consumo ritual de vino entre las elites ibéricas, pues los ritos dionisíacos favorecerían nuevas concepciones religiosas sobre la fecundidad, la heroización y el renacimiento en el Más Allá, vinculadas a la perduración del clan familiar regio de tipo gentilicio.

El *kylix* se asocia al *oinochoe* con un *heros* en el asa, conjunto de jarro para libar y copa para beber que proseguía y renovaba una tradición ritual del Periodo Orientalizante en ritos funerarios de libación. El ajuar de Pozo Moro documenta el paso de esta tradición ritual a la Cultura Ibérica, en la que a partir del siglo V a. C. se generalizan jarros y *kylikes* en sepulturas de elite. Este ritual de la libación funeraria asociado al vino sería además un símbolo de prestigio social, pues el consumo de bebida alcohólica siempre aparece en sepulturas de elite, generalmente con cerámicas griegas importadas, como evidencia la crátera del grupo de Polignotos de *Tutugi*, Galera, en la que una *Niké* realiza una libación con un jarro y un *kylix* a un joven jinete desnudo representado como *heros* ecuestre (Trías 1968, lám. 103).

Otro objeto simbólico del ajuar era un rico cinturón o tahalí de guerrero testimoniado por grapas de bronce sobredoradas, remaches cónicos de bronce y fragmentos de un broche de garfios (Graells y Lorrio 2017). Este cinturón o tahalí es propio de personajes de alto estatus social y guerrero del Sur y Levante de Hispania entre finales del siglo VI y mediados del V a. C. (Graells y Lorrio 2017, 81 s.), como muestra el atuendo del friso de Pozo Moro (fig. 14D.2) y del *heroon* de Porcuna (Negueruela 1990, 115 s., lam. 1, 21, 26, etc.). Los cinturones más antiguos aparecen en yacimientos orientalizantes como El Acebuchal, La Joya, Medellín, Vinha das Caliças, La Angorrilla y Peña Negra, pero también en yacimientos fenicios como La Fonteta. Son originarios de Oriente, donde el cinturón tenía carácter mágico (Blázquez 1983b) y era un símbolo de poder, asociado a la espada y a la daga, por lo que caracterizan el atuendo y la panoplia de héroes guerreros, como muestran las representaciones de dioses, genios y guerreros hititas y sirio-hititas. También el *Libro de Job* (12,21) alude a estos cinturones de guerrero y Homero señala su carácter simbólico en Grecia, donde este cinturón, denominado *zostér*, usado por Agamenón, Menelao y Néstor, era exclusivo de la elite regia, que mantenía el marcado simbolismo ideológico y del más alto estatus social del ámbito sirio-hitita. Este cinturón pasó a formar parte del atuendo de las elites guerreras itálicas, celtas e ibéricas con el simbolismo mágico del imaginario orientalizante, como evidencian los guerreros celtas que luchaban desnudos llevando solo el cinturón del que pendía la espada. En consecuencia, estos cinturones eran un símbolo de prestigio y de pertenencia a la elite social, tanto en la Grecia Arcaica, como en la Galia Meridional y en Hispania (Graells y Lorrio 2017). Este cinturón refleja la evolución socio-ideológica de las culturas mediterráneas (Fellmann 1984, 51), pues el cinturón del guerrero heroico de tradición homérica adquirió un carácter más isonómico en la sociedad hoplítica, como sucedió en Italia (Johanowski 1990). También en Hispania los primeros cinturones orientalizantes aparecen en tumbas de elite de carácter cuasi regio, como en El Acebuchal G (*vid. supra*), pero posteriormente aparecen en tumbas más isónomas como símbolo de estatus guerrero. En este marco, el rico cinturón depositado en el ajuar de Pozo Moro parece mantener el simbolismo regio de la tradición orientalizante llegada de Oriente, sustituida a lo largo del siglo VI a. C. por una tendencia creciente a la isonomía como símbolo de los guerreros como nueva clase social.

También formaba parte del ajuar una fíbula grande de resorte bilateral, que pudo usarse para la capa o *sagum* del difunto, y un torques de tampones y brazaletes de bronce. Estos objetos no parecen símbolos de riqueza, sino que formarían parte del atuendo personal, por lo que indican la procedencia del personaje enterrado en Pozo Moro. Sus paralelos aparecen en necrópolis iniciales de la cultura ibérica de Tarragona y Castellón, derivadas del substrato de los Campos de Urnas del Noreste de la Península Ibérica, como evidencian los poblados, la cultura material, los ritos funerarios y la organización social gentilicia de origen indoeuropeo (Ruiz Zapatero 1984; *id.* 2014; Rovira *et al.*, eds., 2012; Almagro-Gorbea 2014, 290 s.).

En conclusión, a pesar del mal estado de conservación del ajuar de Pozo Moro, en el que falta la urna cineraria y verosímilmente las armas como elemento de estatus, quizás por haberse depositado en la cámara que debió tener el monumento, es evidente el significado simbólico del ajuar de Pozo Moro. El ajuar documenta hábitos y rituales funerarios, como el vino y el aceite, introducidos en la elite por los contactos coloniales. Al mismo tiempo, su significado simbólico, sobrenatural y mágico, confirma que la aculturación orientalizante del imaginario ibérico tuvo un significado socio-político al realzar el poder del dinasta enterrado, que se sumaba al significado del monumento.

18.5. Significado sobrenatural del emplazamiento

La interpretación ideológica del monumento de Pozo Moro exige analizar el lugar elegido para su emplazamiento desde la mentalidad de quienes lo construyeron, pues para nuestra mentalidad actual resulta sorprendente que un edificio de esas características se construyera en un lugar aparentemente sin interés, situado a más de 100 km de las costas del Mediterráneo.

El monumento de Pozo Moro apareció en la finca que hoy día tiene ese nombre del término municipal de Chinchilla de Monte Aragón, en la provincia de Albacete (fig. 2.1), en un lugar que queda a unos 12,5 km en línea recta de esta población, heredera de la antigua *Saltigi* (*vid. supra*, § 2.1). El monumento estaba en una ligera hondonada endorreica (fig. 2.3 y 2.4), formada por arcillas y margas rodeadas de colinas calizas de escasa altura, por lo que no ofrece características topográficas de interés. El lugar en la Antigüedad estaría cubierto por masas arbóreas y matorrales de bosque mediterráneo con predominio de *Quercus ilex* y en menor medida de *Pinus halepensis* y sabinas (*Juniperus thurifera*), además de plantas de zonas palustres y humedales endorreicos gracias a un clima algo más húmedo y lluvioso que en la actualidad, por lo que, básicamente, no sería muy distinto del paisaje actual de esa zona de la Meseta Castellana.

A pesar de que el lugar no ofrece en apariencia características de interés, el emplazamiento de un monumento tan pensado y elaborado como Pozo Moro, tanto en su trazado como en su ejecución, tuvo que ser elegido previamente con cuidado, como evidencia su planificación. La elección del emplazamiento, posiblemente, no tuvo en consideración las características geográficas del lugar, sino que se debió basar en razones ideológicas, de acuerdo con el imaginario de quien eligió el lugar de construcción, que sería el «Señor de Pozo Moro». Al analizarse esta problemática, tres posibles razones permiten explicar el lugar elegido para levantar el monumento de Pozo Moro. Una es su asociación a un pozo –o manantial palustre– en una árida zona endorreica sin ríos. Otra razón sería que era un importante cruce de caminos. Finalmente, también pudo influir que la hondonada en la que se construyó el monumento de Pozo Moro constituyera un *fundus* propiedad del «Señor de Pozo Moro».

Un «pozo» o surgencia pantanosa

Pozo Moro se halla situado en una hondonada endorreica en un extenso territorio sin corrientes de agua ni ríos que lo atraviesen, en el que el agua de lluvia se infiltra a través de formaciones porosas que dan lugar a embalses subterráneos cuyos niveles freáticos afloran en pozos, pequeñas lagunas y zonas pantanosas. La relación del yacimiento con un pozo resulta lógica en esa zona endorreica en la que los pozos han sido siempre los puntos de atracción de la población, como reflejan en la toponimia local Pozo Moro, Pozo Cañada, Pozohondo, Pozo de la Peña, Pozo Bueno, etc. (Alcalá-Zamora 2003, 217 s., fig. 8.10).

En la Antigüedad, Pozo Moro más que un pozo sería una zona palustre en la que afloraría el agua de los niveles freáticos retenidos por arcillas impermeables. Las aguas que manaban de la tierra tenían carácter sobrenatural en la mitología indoeuropea, lo mismo que en la oriental, pues procedían del Más Allá, al que se llegaba a través de fuentes, manantiales, pozos y zonas palustres, afloramientos de agua que se consideraban conectadas con el *Apsu* u *Okeanós* primordial, que era el lugar de tránsito entre este mundo y el *Sid* celta, situado míticamente más allá del Océano (Green 1992, 223; Jouët 2012, 369 s.). En consecuencia, fuentes y pozos, según estas creencias, eran lugares sacros personificados en un *numen*. El carácter sagrado no lo tenía el pozo o afloramiento de agua, sino el *numen loci* que moraba en él según arraigadas creencias de origen animista.

En la mitología indoeuropea, en concreto, entre los celtas, el agua era el elemento de paso al Más Allá (Almagro-Gorbea y Gran-Aymerich 1991; Green 1992, 223 s.), por lo que lagos, ríos o fuentes tenían carácter ctónico, como confirma el mito del caldero de la inmortalidad y otras concepciones mitológicas celtas (Almagro-Gorbea y Gran-Aymerich 1991, 219 s.), como el mito del río del Olvido (García Quintela 1986) y los mitos representados en la diadema de San Martín de Oscos (Marco 1998; Schattner 2012), que atestiguan la amplia difusión de estas tradiciones míticas en la *Hispania Celtica*. La creencia en que fuentes y pozos artesianos están conectadas con el Océano ha perdurado en los «Pozos Airón» de numerosos lugares de España, lo mismo que las creencias en el carácter sacro de las aguas (Martín Dumiense, *De corr. rust*. XVI). El Pozo Airón es una laguna pequeña que no se seca nunca, aunque no tiene una fuente ni un manantial que la alimente, por lo que se consideraba un fenómeno sobrenatural al creerse que estaba unida a las aguas del Océano, como ocurría con las fuentes artesianas, como la Laguna de Pozo Airón de La Almarcha, Cuenca y otras existentes por toda España (Morales 1792, 17, § 52; Salas 2005, *passim*). El carácter sacro de estos afloramientos lo confirma la inscripción dedicada a su divinidad, *Deo Aironi,* en la fuente del nacimiento de río Bedija cerca de Uclés (Lorrio 2007b; Abascal 2011). El mismo carácter sacro ofrece La Fuentona, en Muriel de la Fuente, Soria (Lorrio y Graells 2013), fenómeno atestiguado en otros numerosos lugares (Lacroix 1956; *id*. 1963; Brunaux 1986, 95 s.; Green 1992, 197, 224; etc.). Estos fenómenos en la Antigüedad se explicaban de forma «mágica» o «sobrenatural» según concepciones de origen animista que personificaban las aguas como *numina*, que podían actuar sobre los seres humanos, en un «paisaje sacro» de carácter numínico (Almagro-Gorbea *et al*. 2021).

El agua es esencial para beber hombres y animales y lo sería para el riego de pequeños huertos en esas zonas tan áridas, pero también hay que valorar la sacralidad del agua como elemento

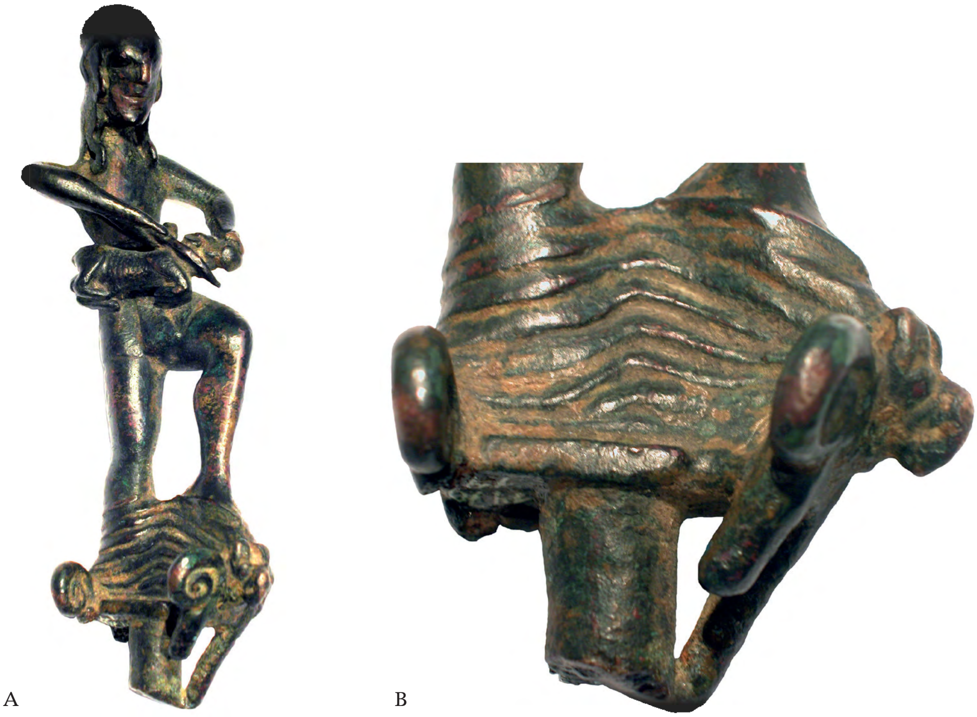


Figura 18.1. A, Guerrero de La Puerta de Segura, Jaén, sacrificando sobre el agua un carnero al antepasado. B, Detalle del elemento acuático (foto: MAG).

esencial en todos los ritos. Además de servir para bendecir a personas y campos en ritos de lustración, tenía propiedades curativas y fertilizantes y también era esencial en los ritos funerarios como elemento lustral para purificar al muerto. En este contexto ideológico, el pozo o afloramiento de Pozo Moro se consideraría un lugar de paso al Otro Mundo en el que se celebrarían ritos como el que documenta el bronce de estilo jonio-ibérico del «Guerrero sacrificando un carnero» de La Puerta de Segura, Jaén (fig. 18.1A), datado a inicios del siglo v a. C., casi contemporáneo del monumento de Pozo Moro (Almagro-Gorbea y Lorrio 2011, 17 s., 28 s.). Representa a un guerrero mitificado como *Heros ktístes* que sacrifica un carnero sobre una masa de agua en la que introduce sus pies hasta la pantorrilla (Almagro-Gorbea y Lorrio 2011, fig. 1B y 2E). Del agua emerge una cabeza de lobo (fig. 18.1B), que representa al ancestro que sale a beber la sangre del animal sacrificado para alimentarse, como en los ritos de carácter heroico (Antonaccio 1995). Esta escena se ha relacionado con un pasaje de la I *Olímpica* (Pind. *Ol*. I, 90-92) que describe cómo Pelops, en el culto heroico que recibía en Olimpia (Antonaccio 1995, 170 s.; Pirenne-Delforge 2008, 208 s.), «participa en espléndidas ofertas de sangre mientras yace reclinado en el cauce del Alfeo» (Ἀλφεοῦ πορῳ κλυθείς), donde, tumbado en su *klinos* participa en el banquete funerario bebiendo sangre en vez de vino (Ekroth 2000, 266). También Peleo prometió sacrificar 50 carneros al río Alfeo si Aquiles volvía vivo de Troya (*Il*., XXIII, 146-147), del mimo modo que se sacrificaba un carnero a *Aqueloos* en el río personificado en su figura (Hermary y Leguilloux 2004, 91). Esta tradición de sacrificios al ancestro en una elemento acuático, que documenta el «Guerrero sacrificando un carnero», permite comprender el significado sobrenatural del lugar acuoso o «pozo» elegido para levantar el monumento de Pozo Moro.

La tradición mítica de una figura lobuna del ancestro que sale del agua como punto de llegada desde el Otro Mundo se conserva en un cuento asturiano en el que un héroe ctónico mete a un lobo maligno en un pozo de agua, que representa los Infiernos (Almagro-Gorbea 2018a, 121 s.). El mismo mito narra Plinio (*N.H.* II, 54) de *Olta* o *Volta*, monstruo lobuno infernal que salía de los Infiernos por un pozo en la ciudad etrusca de Bolsena y destruía la ciudad y su territorio, hasta que Porsena lo reenvió a los Infiernos (Cherici 1994; Camporeale 2004, 58, fig. 110). Estas creencias cosmológicas, relacionadas con el agua como lugar de paso al Más Allá y como lugar vinculado a los ritos funerarios dedicados al ancestro, permiten comprender el significado del pozo o afloramiento de agua junto al que se construyó el monumento de Pozo Moro.

Un cruce de caminos

Otro elemento de carácter simbólico puede considerarse la ubicación del monumento de Pozo Moro en un cruce de caminos. Esta elección pudo responder a evidentes razones estratégicas, pero también pesarían poderosas concepciones religiosas.

La importancia del lugar de Pozo Moro por ser un pozo en un área endorreica se acrecentaba al ser un cruce de dos vías naturales de comunicación (fig. 2.8), de gran importancia estratégica a nivel de toda Hispania (Almagro-Gorbea 1983a, 181 s.), desde las que, además, se alcanzaban otras vías secundarios (*vid. supra*, § 2.3). La más conocida es la *Vía Heraclea* o *Via Augusta*, que cruzaba el territorio de este a oeste. Esta vía partía de *Gadir* y comunicaba el Valle del Guadalquivir hasta alcanzar la costa del Levante mediterráneo, por lo que era un eje de comunicación esencial en la Hispania prerromana (Sillières 1977, 33-38; Morote 1979, 139-164; Blánquez 1990). El tramo o ramal de la *Via Heraclea* que pasaba por Pozo Moro todavía es hoy perceptible en las tierras de labor en determinadas circunstancias, pues se aprecia una vereda «fósil» de este a oeste que pasa por el yacimiento antes de cruzar la Vereda Real de Cartagena a Cuenca situada a unos 300 m al este (fig. 2.5), y cuya huella es claramente perceptible en fotos aéreas hasta más allá de Pétrola.

Otra vía esencial que pasaba por Pozo Moro cruzaba el territorio en sentido sur-norte, pues comunicaba la costa mediterránea del Sureste con la Meseta. Ese camino era el acceso más directo desde Pozo Moro y desde el *oppidum* de *Saltigi* (Chinchilla, Albacete) al mar en la desembocadura del río Segura, que queda a poco más de 100 km en línea recta. Esta vía, que hemos denominado *Via Salaria Iberica*, también era de gran antigüedad, pues es esencial para el comercio de la sal y como vía del ganado trashumante que, desde los pastos de las serranías de la Meseta, baja a invernar al Sureste. Además, era la ruta de salida de los mercenarios celtíberos que participaban en los conflictos del Mediterráneo a partir del siglo v a. C., vía que perdura en la posterior vía romana de *Carthago Nova* a *Complutum* y en la *Cañada Real de Cartagena a Cuenca* conservada hasta la actualidad. Por esta vía Pozo Moro quedaba a unos 120 km de la ciudad de *Herna*-Peña Negra, en Crevillente, y a poco más de 150 km del asentamiento fenicio de La Fonteta, lo que supondría tres o cuatro días de marcha a pie.

El cruce de dos vías tan estratégicas sería un lugar bien conocido en el territorio, pero, además, sería un lugar sacro de carácter numínico. En la Antigüedad los caminos se asociaban a los *Lares viales*, divinidades populares en Hispania (Bermejo 1978; Portela 1984), que eran *numina loci* relacionados con los ancestros del lugar, a los que había que rendir culto al pasar para que fueran propicios al viajero. Los *Lares* romanos eran divinidades ancestrales, consideradas hijos de Mercurio como dios del Más Allá, protectores de la casa y de su habitat, *domus,* *hortus* y *agri*. Cicerón (*Tim*. 38) los equipara a *numina* y a los *daimones* o espíritus griegos como divinidades protectoras del lugar (Wissowa 1893, cols. 1888-1891; *id*. 1912, 166 s.; Latte 1960, 90 s.), relacionadas con los *numina* o espíritus de los ancestros deificados (Samter 1901, 111 s), cuyo culto se realizaba en los cruces de caminos, por ser puntos axiales que unían cielo, tierra e infierno.

En consecuencia, el cruce de vías existente en Pozo Moro sería un lugar numínico, como eran los cruces de camino en la Antigüedad (Herder Lexikon 1993). Esta creencia perduró largo tiempo, pues en la Antigüedad Tardía, cuando todavía se enterraba gente en la necrópolis de Pozo Moro, Martín Dumiense condenaba a quienes encendían velas en las encrucijadas (*De corr. rust*. XVI,2), lo que evidencia que estas creencias seguían vivas, ya que han perdurado hasta los cruceros levantados en los cruces de caminos, lugar que se asocia con los muertos (Beltrán 2011).

En Grecia el cruce de caminos era un lugar numínico, donde solía alzarse un túmulo de piedras o *herma* que se consideraba situado sobre una tumba y que señalaba un cruce en un doble sentido (Nilsson 1978). En sentido horizontal era un cruce de caminos o de límites de este mundo, pero en sentido vertical era un cruce hacia el Otro Mundo. Por ello, los lugares señalados por *herma* eran marcas de límite en este mundo, pero también entre este mundo y el infernal, lo que explica el carácter psicopompo de *Hermes* como dios o *daimon* del *herma*, que viaja entre la vida y la muerte y entre este mundo y el Más Allá (Scherer 1886, 2374 s.; Kerenyi 1987), lo que explica su capacidad adivinatoria al tener la sabiduría de los espíritus de los ancestros (Apollod., *Bibl*. 3.112-115), que igualmente facilitaban la fecundidad. Las mismas creencias reflejan en la religión romana antigua los *Lares Compitales*, de *compita*, «encrucijada», «senda», «vereda», «cruce» (Varro, *De Ling. Lat*. VI, 25, ed. Müller; Festo, *s.v.*), pues eran *numina* protectores de los *vici* o aldeas. Los *Lares Compitales* era *numina* de los cruces de los caminos, en los que se situaban sus modestos santuarios, que eran el centro de la vida religiosa y social de las comunidades campesinas próximas (Prop. IV, 3, 54). Los *Lares Compitales* se consideraban de origen etrusco, pues según una leyenda (Plin. *H. N.* XXXVI, 70), Tarquinio Prisco instituyó los *Compitalia* (Saglio 1887), una fiesta popular presidida por los *Magistri vici*, que podían usar la *toga praetexta* en esa ocasión (Ascon. *ad Cic. in Pis*. 7, ed. Orelli), aunque Dionisio (IV, 14) atribuye su origen a Servio Tulio.

El carácter numínico y sacro de los cruces de caminos explica la elección del lugar de construcción del monumento de Pozo Moro, además asociado a un pozo como punto de paso al Más Allá, sin olvidar que el simbolismo sobrenatural del cruce de caminos ha perdurado en la tradición de erigir en ellos «cruceros» (Beltrán 2011).

¿Un *fundus* familiar?

El emplazamiento del monumento de Pozo Moro refleja que su elección se planificó con el mismo cuidado que todo el monumento, pero poniendo especial atención en las características sobrenaturales del lugar. Sin embargo, la elección del emplazamiento pudo valorar un posible *fundus* existente en ese cruce de caminos asociado a un pozo, pues en esa zona endorreica era el lugar más idóneo para establecerlo. Este *fundus* tendría especial relación con el dinasta ibérico que construyó el monumento, que quizás era el régulo del *oppidum* de *Saltigi*-Chinchilla (*TIR* J-30, 288 s.; Lorrio y Simón 2016, 428, 431, fig. 5), quien pudo ser el propietario del lugar (Almagro-Gorbea 2024b; *vid. infra*, § 19).

El territorio de Pozo Moro, situado al sur de Chinchilla, es un terreno con leves elevaciones y hondonadas endorreicas, de unos 100 km de este a oeste por unos 70 km de norte a sur, lo

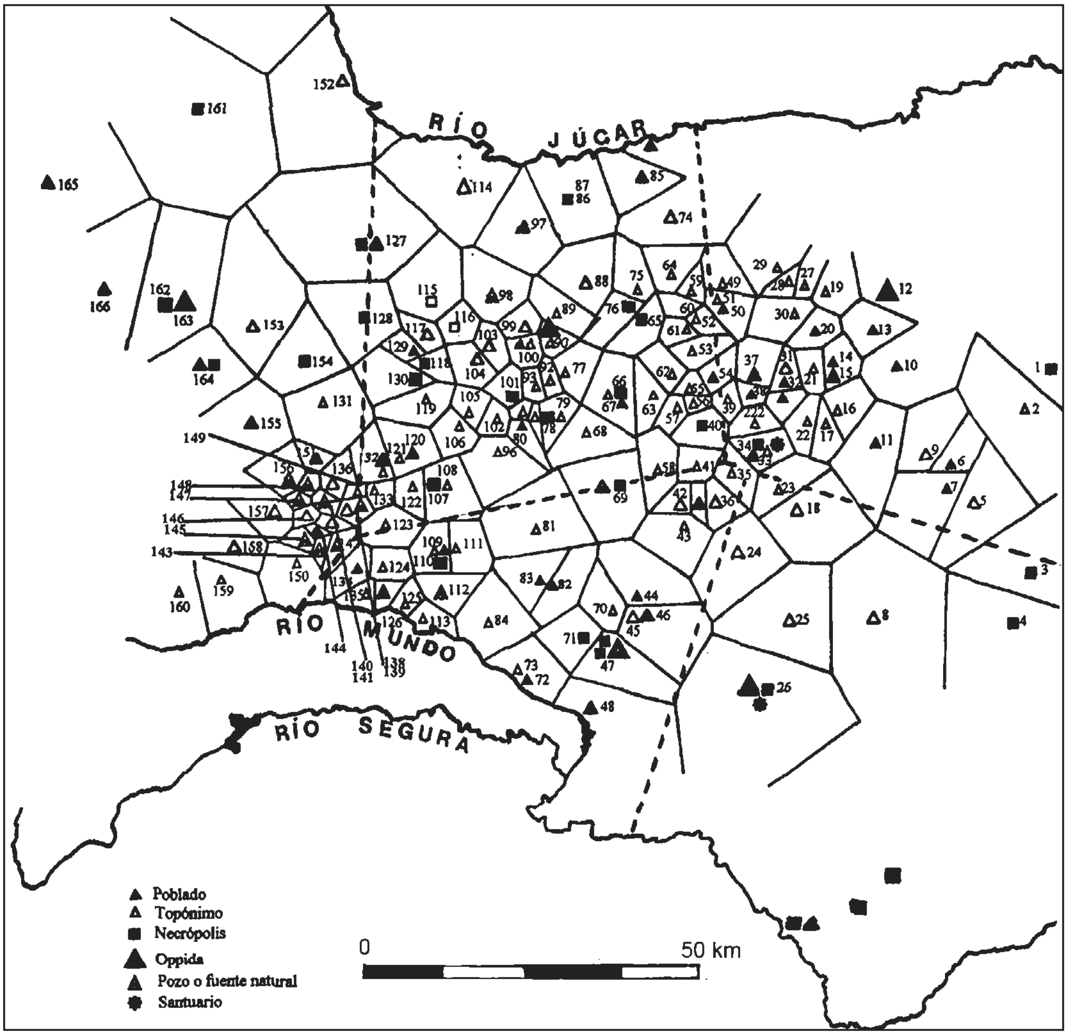


Figura 18.2. Polígonos de Thiessen de los *fundi* gentilicios organizados en pozos y hondonadas del entorno de Pozo Moro (Alcalá-Zamora 2003, fig. 8.10).

que supone unos 7000 km^2 (Alcalá-Zamora 2003, 219, fig. 8.10). La mayor parte de la población de este territorio son caseríos establecidos en los pozos existentes, como refleja la toponimia de la zona y como confirman muchos de los yacimientos ibéricos conocidos (Soria *et al*. 1992; Soria 2000). Alcalá-Zamora (*ibid*.) dividió el territorio de Pozo Moro con polígonos de Thiessen y puso en evidencia que estaba estructurado en pequeños asentamientos de tipo rural, no muy distintos de los caseríos existentes en la actualidad, unos y otros ubicados en los puntos de agua. Este hábitat rural disperso constituye pequeñas comunidades que, en la Antigüedad, debieron ser pequeños *vici* o aldeas abiertas dependientes de un *oppidum*, probablemente *Saltigi*, con sus correspondientes *pagi* o pequeños territorios de límites naturales, pues apenas alcanzan 25 a 50 km^2, pues la distancia media entre asentamientos, incluidos 38 poblados y 27 necrópolis, es de 6,4 km (fig. 18.2). Esos territorios serían pequeños *fundi* pertenecientes a los grupos gentilicios que controlarían la producción y que muy posiblemente residirían en los *oppida*, de acuerdo con un modelo de colonización gentilicia similar al documentado en Extremadura en época

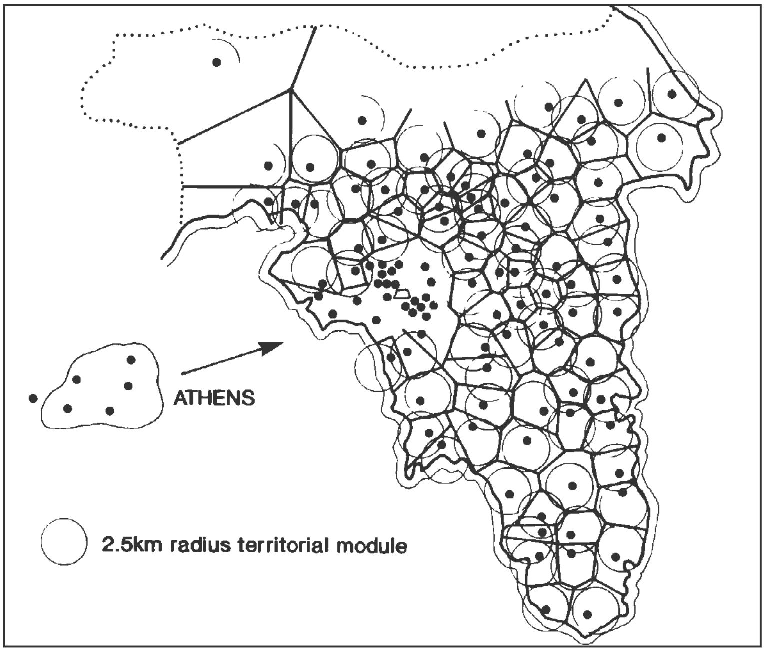


Figura 18.3. Polígonos de Thiessen del territorio de las *philai* del Ática (Bintliff 1994, fig. 36)

orientalizante en torno al *oppidum* de Medellín, la antigua *Conisturgis* (Almagro-Gorbea, ed. 2008, 1023 s.).

Esta estructura del territorio se puede comparar a la del Ática (Bintliff 1994, 233, fig. 36), cuyos *demoi* rurales con los poblados como centro de sus territorios forman polígonos de Thiessen que apenas tienen un radio de 2,5 km (fig. 18.3). La misma estructura refleja la población rural de las llanuras de Beocia (fig. 18.4), cuyos radios son igualmente de unos 2,5 km (*id.*, 215 s., fig. 20). La estructura rural de los *demoi* áticos arranca de la colonización del territorio anterior a la época arcaica y es comparable a la estructura citada de la Beocia, con territorios de unos 25 km^2.

La semejante estructura, tamaño y época hacen suponer que el territorio de Pozo Moro ofrecería un sistema de poblamiento rural semejante. El territorio de Pozo Moro tenía pequeños asentamientos agropecuarios asociados en su mayoría a pozos o lugares con agua, pues, de 65 yacimientos conocidos, 15 se asocian a un topónimo relacionado con el agua, 4 a pozos o fuentes naturales y en algún caso coincide el yacimiento, el pozo y el topónimo alusivo, lo que evidencia la relación y dependencia con el agua en esa zona endorreica. Esta estructura del territorio en pequeños *pagi* supone que el hábitat de la zona serían pequeños *vici* o aldeas,

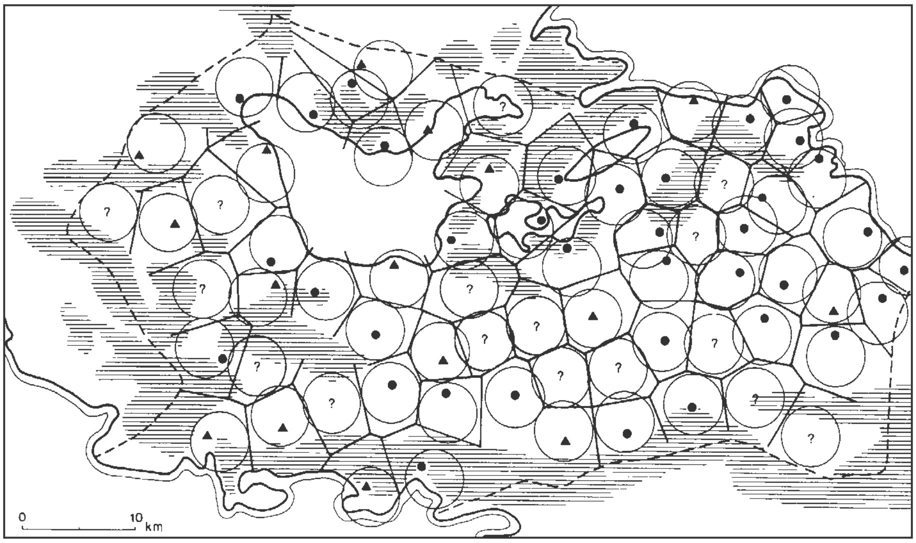


Figura 18.4. Polígonos de Thiessen de los territorios de las *polis* (triángulos) y aldeas (círculos) en la Beocia clásica (Bintliff 1994, fig. 20).

estructura que ha perdurado hasta los caseríos actuales. Estos pequeños *pagi* probablemente debieron surgir en la colonización del territorio en época orientalizante, por lo que serían *fundi* o propiedades gentilicias.

En consecuencia, el emplazamiento del monumento de Pozo Moro también pudo tener en cuenta un *fundus* de propiedad familiar del dinasta, cuya elección se asociaría a los *Numina familiares* del lugar, sin excluir que fuera fruto de un acto de colonización o de una conquista personal. Son meras hipótesis, pero parece lógico que el monumento de Pozo Moro se emplazase en un *fundus* del dinasta teniendo presentes las características sobrenaturales del lugar.

18.6. El monumento de Pozo Moro como manifestación de *Machtkunst*

Desde la aparición de la vida urbana, los gobernantes han utilizado el arte, tanto las imágenes como especialmente la arquitectura, para legitimar y fortalecer su poder. En consecuencia, muchas obras de arte son la manifestación de una política de exaltación del poder. El monumento de Pozo Moro tenía una finalidad religiosa al ser la tumba del dinasta, concebida como *domus aeterna* en la que moraba de forma mágica su *nefesh* o *numen* divinizado, pero, al mismo tiempo, la construcción arquitectónica y las narraciones míticas que transmitían en imágenes sus relieves suponían concepciones ideológicas que sustentaban y realzaban el poder político del dinasta. Era un símbolo de la realeza de origen divino como idea fundamental del origen del poder. Tanto el monumento arquitectónico en sí, como el *témenos* y el *bustum* con su destacado ajuar, como en especial los relieves y esculturas, deben considerarse un clara manifestación de *Machtkunst,* término que designa el «arte al servicio del poder».

Los constructores del monumento de Pozo Moro evidencian su capacidad técnica y artística, pero, al mismo tiempo, supieron utilizar la monumentalidad y los elementos sacros de la construcción arquitectónica y los mitos alusivos narrados en los relieves para resaltar el poder del dinasta destinatario del monumento y fortalecer su autoridad. En este sentido, Pozo Moro no debe considerarse exclusivamente un monumento funerario o una creación artística portadora de símbolos, sino que el monumento transmitía mensajes de profundo contenido ideológico. Junto a su función religiosa con claras connotaciones mágicas, relieves y esculturas transmitían un mensaje mítico de carácter cosmológico cuya finalidad última iba dirigida a resaltar, ante la sociedad ibérica, la sacralidad del *rex* enterrado en el monumento y su vinculación con la divinidad. En este mensaje destacan, por su visibilidad y su significado ideológico, los leones sosteniendo a la Diosa de Pozo Moro, ya que constituían un elemento esencial del mensaje político que transmitía el monumento.

La acumulación de elementos simbólicos utilizados en el monumento de Pozo Moro constituían un conjunto bien pensado de elementos protectores originarios de Oriente, la mayoría de carácter mágico, que daban belleza a la construcción y resaltaban el carácter divino y regio del dinasta enterrado, pero su carácer mágico buscaba, ante todo, la perdurabilidad de la construcción como *domus aeterna* en la que residía el *nefesh* del dinasta, para mantener su vida en el Más Allá.

Las características arquitectónicas del monumento suponían una novedad en Hispania al integrar elementos arquitectónicos y escultóricos al servicio de un programa ideológico, por lo que constituye una lograda manifestación de *Machtkunst*. El monumento, grandioso y complejo, introducía nuevos conceptos en la arquitectura funeraria y rompía la tradición de tumbas tumulares «principescas» al introducir nuevas técnicas constructivas. El equipo de escultores y artesanos que construyeron Pozo Moro sería un apreciado «bien de prestigio» al servicio del poder en la jerarquizada sociedad ibérica, pues resaltaban el prestigio social, político e ideológico del dinasta que lo mandó construir. Los artesanos constructores del monumento probablemente serían proporcionados por algún centro fenicio de la costa, como La Fonteta, de cuyo *hinterland* formaba parte Pozo Moro, gracias a transacciones que facilitarían las relaciones comerciales y las alianzas políticas al resaltar el poder y el prestigio de las elites ibéricas.

El monumento de Pozo Moro debe incluirse entre los monumentos turriformes, generalmente con cámara a modo de *domus aeterna* visible, generalizados a partir del siglo VI a. C. por el Mediterráneo como una innovación arquitectónica. Este tipo de tumba monumental tenía carácter simbólico y mágico en el plano religioso al mostrar el carácter sacro del dinasta heroizado o divinizado, pero en el plano social e ideológico resaltaba el poder político de reyes, dinastas y tiranos como una innovadora expresión de *Machtkunst* (Nylander 1970, 145), acentuada desde el acceso de Ciro al poder. Entre estos dinastas hay que incluir al «Señor de Pozo Moro», que debió ser un *rex* o dinasta capaz de costear un monumento tan complejo y costoso como Pozo Moro, construido por un equipo de artesanos fenicios –o más bien arameos– en una lejana tierra del Mediterráneo Occidental (Almagro-Gorbea 2024b; *vid*. *infra*, § 19 y 20).

El éxito de esta forma arquitectónica, asociada al poder del dinasta, explica su gran difusión y su desarrollo, pues inspiró una larga tradición de monumentos funerarios extendida desde Persia y Anatolia hasta Hispania, como evidencian los monumentos de Puente de Noy, en *Sexi*, Almuñécar y de Pozo Moro (*vid*. *supra,* § 12.2), tipo de tumba que perdura en los *heroa* helenísticos y que, a través de la arquitectura romana, ha llegado hasta nuestros días. Este nuevo tipo de sepultura debió surgir en Fenicia hacia el siglo VII a. C., como muestra la «Tumba de la Hermana del Faraón» en Jerusalén hacia el 700 a. C., inspirada en tumbas egipcias, y, en el siglo VI a. C., los *Meghaziles* de Amrit y la tumba de *Kabir Hiram*, quizás perteneciente a Hiram III de Tiro (*vid*. *supra,* § 12.2). Entre estas monumentos destaca la tumba de Ciro en Pasagarda, rodeada de un monumental *témenos* (Stronach 1964; *id*. 1978, 24-43; Nylander 1970, 91 s.), que Carl Nylander (1970, 145) consideró acertadamente una manifestación de *Machtkunt*. El mismo carácter ofrecen las tumbas licias, que se consideran posteriores a la conquista persa ocurrida hacia el 545 a. C. (İşkan 2005, 127; Marksteiner 2005; Seyer 2020) y desde esas fechas este tipo de monumento se difundió por Grecia, Italia y el Norte de África, incluida Cartago, y se generalizó en época helenística y romana (Cumont 1917; Will 1949; Cid 1949; Gamer 1981; Almagro-Gorbea 1983a, notas 580 a 630; Hellmann 2006, 274 s.; Prados 2008; etc.).

Estos monumentos funerarios tenían carácter sacro con connotaciones mágicas, pero al mismo tiempo eran una manifestación de poder. Su carácter sacro y de prestigio lo ilustra la interesante leyenda sobre la tumba construida para Porsena en la ciudad etrusca de *Clusium,* Chiusi, que Plinio el Viejo (*N.H*. XXXVI, 91-93) tomó de M. Varrón. Según esta leyenda, Porsena construyó para su tumba un monumento con sillares cuadrados que medía 300 pies en cada lado y alcanzaba 500 pies de altura (90 m x 90 m y 150 m de altura), tamaño evidentemente mitificado (Niccolucci y Cantone 2003; Gaugler 2002). Es ilustrativo el deseo de fama que buscaba esa construcción, pues Plinio explicita que «Italia superó a la vanidad de reyes extranjeros a causa del sepulcro del rey de Etruria Porsena» (*Porsina rex Etruriae sepulcri causa, simul ut externorum regum vanitas quoque Italia superetur*) y Plinio también comenta que «es una locura buscar la gloria con un gasto del que nadie va a sacar provecho y, además, debilita las fuerzas del reino, de modo que el mayor elogio es para el arquitecto» (*Vesana dementia quaesisse gloriam impendio nulli profuturo, praeterea fatigasse regni vires, ut tamen laus maior artificis esset*). En conclusión, la tumba de Porsena como manifestación de *Machtkunst* puede compararse al monumento de Pozo Moro como exponente de esa tradición de arquitectura funeraria de prestigio en la Hispania orientalizante, propia de un *rex* sacro (Almagro-Gorbea 2024b; *vid. infra*, § 19).

A partir del siglo vi a. C. la construcción de sepulturas suntuarias se vio restringida por medidas legislativas en Grecia y Roma. La Atenas de Solón (Cic. *Leg.* II, 25, 63 s.) y las Leyes de Platón (Plat. *leg.* 12, 958D) limitaban estos dispendios y también aparecen limitaciones del gasto en funerales en Etruria y en Roma, como recogía la Ley de las XII Tablas (Cic. *De leg.* II, 26, 65), pues era una reacción hacia la isonomía de las clases urbanas para limitar el lujo en los funerales de las familias aristocráticas y regias, que manifestaban su poder en sus tumbas monumentales. La legislación que limitaba el excesivo gasto en los funerales estipulaba que «nadie hiciera un sepulcro que exigiera un trabajo superior al de diez hombres en tres días», aunque esta norma a menudo no se cumplía. El monumento de Pozo Moro es evidente que superaba ampliamente ese límite (*vid. supra*, § 11.5), por lo que constituye un ejemplo de *Machtkunst*.

Esta tradición de monumentos funerarios procedía de Oriente, donde el rey se consideraba de origen divino, pero esta innovación arquitectónica se difunde asociada a las formas de poder tiránico generalizadas en el Periodo Orientalizante y en el inicio del arcaísmo. En Fenicia y en todo el Oriente, el rey se consideraba de origen divino y sus divinidades personales eran las protectoras de la ciudad (Elayi 1986; Ribiquini 1988, 110). En Biblos, *Ba'alat Gebal*, la «Señora de Biblos», se convirtió en divinidad dinástica ya en el siglo x a. C. y, en Tiro, *Melqart* pasó a ser la divinidad políada con el título de «Baal de Tiro» o «rey de la ciudad», considerado *archegétes* o «fundador» de la ciudad y de la dinastía, pues la divinidad era una hipóstasis mitificada del modelo ideal del soberano fenicio, que era considerado fundador, protector y señor de la ciudad. En consecuencia, las monarquías fenicias y chipriotas ejercían funciones sacerdotales, como el rey-sacerdote de *Astart* en Sidón, los reyes de Tiro y de Israel (2 *Cr*. 2,18) y el *basileús kaì hierós* de Pafos, que anteponían el título de sacerdote de la divinidad al de rey (Elayi 1986; Ribiquini 1988). Eran monarquías hereditarias, incluida la de Cartago (Sznycer 1981b), donde los cargos sacerdotales estaban vinculados a determinadas familias.

Los soberanos orientales ostentaban un poder absoluto, como señala Aristóteles (*Pol*. 1284b-1285a), contrapuesto a las formas democráticas con asambleas de ciudadanos que limitaban la autoridad de quien gobernaba (Waters 1971; Ferrill 1978, 385 s.; Grammie 1986; Barceló 1993, 83 s.; Mossé 2004; etc.). Esta forma de gobernar con un poder absoluto, era característica del soberano en Oriente, incluidas las monarquías del Asia Menor, en especial de Licia y Lidia, de donde procede la palabra *týrannos* y también caracteriza a los tiranos de la Grecia Arcaica (Th. I, 13,1; VI, 53,3-59), opuestos a reyes y aristócratas a quienes suceden en el gobierno apoyados por el desarrollo del artesanado y del comercio potenciado por las crecientes relaciones con Oriente durante el Periodo Orientalizante. De este modo, estos monumentos funerarios turriformes eran una expresión arquitectónica de esa forma de poder «tiránico» generalizada por el Mediterráneo desde el siglo vi a. C., como recoge Herodoto (Ferril 1978; Gammie 1986), hecho que explica sus características y su amplia difusión como manifestación de *Machtkunst*.

El monumento turriforme de Pozo Moro era la representación abstracta del dinasta difunto divinizado, cuyo *nefesh* o espíritu moraba en el monumento, que era su *domus aeterna* de carácter mágico. Además, se alzó sobre un *témenos* enguijarrado con forma de *býrsa* o piel de toro que identificaría míticamente al personaje enterrado con el Héroe Fundador, Padre y Patrono protector desde el Más Allá de sus descendientes y de su territorio. Esta construcción monumental eternizaba su memoria y su presencia entre los vivos y, como tumba regia, afirmaba, resaltaba y recordaba su riqueza y poder. Al servicio de esta concepción el monumento de Pozo Moro acumulaba elementos simbólicos de carácter mágico, característicos del Oriente. Todo este pensado conjunto de elementos protectores daba belleza a la construcción, pero, sobre todo, resaltaba el carácter divino y regio del dinasta enterrado, pues buscaban la perdurabilidad de la construcción como *domus aeterna* en la que residía el *nefesh* del dinasta, para mantener su vida en el Otro Mundo.

Estas características arquitectónicas del monumento se insertan en la corriente de sepulturas turriformes extendida por el Mediterráneo a partir del siglo VI a. C. como símbolo de prestigio asociado a reyes, dinastas y tiranos. Esta tradición se extiende desde las tumbas fenicias más simples de época orientalizante, como los monumentos de Amrit, hasta las monumentales tumbas helenísticas de Oriente, los mausoleos reales númidas del Norte de África, las tumbas turriformes ibéricas y los monumentos turriformes romanos, que representan el final de esta larga tradición (Almagro-Gorbea 1983a, 214, n. 207; Prados 2008, *passim*). Esta innovación suponía en Hispania una novedad. El monumento de Pozo Moro, de evidente complejidad, introducía nuevos conceptos en la arquitectura funeraria al romper con la tradición local de tumbas tumulares «principescas», pues introducia nuevas técnicas constructivas y una nueva concepción de tumba monumental que integraba elementos arquitectónicos y escultóricos al servicio de un programa ideológico que resaltaba el prestigio social, político e ideológico del dinasta destinatario de ese monumento. En consecuencia, el monumento de Pozo Moro constituye un perfecto ejemplo de *Machtkunst*.

19. PROSOPOGRAFÍA DEL «SEÑOR DE POZO MORO»[68]

El monumento de Pozo Moro suscitó gran interés desde su descubrimiento y ha sido objeto de numerosos estudios (Almagro-Gorbea 1983a; *id*. 1996), en su mayoría dirigidos a precisar su origen y a discutir el significado de sus relieves (*vid*. *supra*, § 14 y 15), pero también merece atención el personaje destinatario del monumento para conocer su personalidad y para comprender las circunstancias históricas que explican su construcción.

19.1. Interpretación de los huesos humanos hallados en el *bustum*

En primer lugar, es preciso valorar los restos humanos hallados en el *bustum* situado bajo el basamento de sillares y el *témenos* en forma de piel de toro (Almagro-Gorbea 2023a; *vid*. *supra* § 6.3, fig. 5.1). Entre la tierra negra quemada con cenizas y carboncillos del *bustum* se recuperaron pequeños restos de huesos humanos que fueron estudiados por J. M. Reverte (1985, 201-205). Su escasa entidad indica que, probablemente, eran los huesos del difunto no recogidos al retirar los fragmentos mayores, que debieron ser depositados en una urna, antes de montar el monumento de sillares. Se reducen a siete pequeños fragmentos óseos, con un peso total de solo 3 gramos: 1) fragmento de lámina externa de calota craneal de 19 x l2 mm, de color gris claro, de 1 mm de espesor, con restos de diploe adherido; 2) fragmento de diáfisis distal de metacarpiano en cuyo borde metafisario parece haber huellas de proceso degenerativo propio de edad avanzada; 3) pequeño fragmento, de solo 19 mm de longitud, que parece corresponder a una gruesa espina tibial anterior, de 9 mm de espesor; 4) fragmento abarquillado de diáfisis de 2 mm de espesor y 5) tres fragmentos de hueso muy diminutos sin señales características. J. M. Reverte dedujo de su análisis antropológico que pertenecían a la cremación de un posible varón robusto de 50-55 años, que pudo padecer un proceso artrósico en metacarpo y mano.

En la necrópolis ibérica de Pozo Moro aparecieron restos humanos de 43 individuos, de los que se pudo calcular la edad de 31 de ellos. El promedio de vida era de 34,5 años y el 50% de los individuos morían sin alcanzar los 35 años y ningún individuo superaba los 60 años. En consecuencia, el varón de 50-55 años enterrado bajo el monumento de Pozo Moro era uno de los pocos individuos que alcanzaron la edad senil y, a pesar de padecer un proceso artrósico degenerativo en las manos, propio de su edad avanzada, sus restos indican que era un personaje longevo para su sociedad y robusto a juzgar por el fragmento de gruesa espina tibial anterior (Reverte 1985; Almagro-Gorbea 1986a, 480 s.). Este personaje fue enterrado hacia el 500 a. C. cuando tendría unos 50 años de edad, por lo que debió nacer a mediados del siglo VI a. C. y debió alcanzar la plenitud de su vida en el último tercio de dicho siglo, hacia el 530-500 a. C. Poco más se puede deducir de los escasos restos humanos hallados en el *bustum* del monumento de Pozo Moro, pero estos datos indican que era un personaje robusto y longevo para su sociedad, que, a juzgar por su ajuar y por su monumento funerario, debió ocupar la cumbre de la pirámide social, por lo que debe ser considerado un *rex*.

---

[68] Este capítulo ha sido recogido en el artículo M. Almagro-Gorbea, El «Señor de Pozo Moro» y el ocaso fenicio en el Bajo Segura. *Entre Málaga y Tiro. Una travesía mediterránea en memoria de la Profesora María Eugenia Aubet Semmler (Mainake. Anejos 4)*. Málaga, 2024, 297-315.

Para interpretar el monumento, hay que tener en cuenta que esos años del 530-500 a. C. coinciden con una etapa crucial en el Sureste de Hispania, ya que en ella desaparece la importante ciudad orientalizante de *Herna*-Peña Negra, situada a solo 120 km de Pozo Moro, a escasas 25 horas de marcha a pie, y también dejó de existir la factoría fenicia de La Fonteta, en Guardamar del Segura (González Prats 1998; *id.,* ed. 2011; Lorrio *et al*. 2020; Lorrio y Torres 2021), de gran importancia estratégica, pues era el punto de contacto en Hispania con *Ebusus* y las rutas que cruzaban el Mediterráneo y a través del Segura y de la «Vía Salaria Ibérica», comunicaba con un extenso *hinterland* interior. Peña Negra y La Fonteta constituían la más próxima salida al mar desde Pozo Moro, hasta que fueron sustituidas por *Ilici*-La Alcudia de Elche, que se convirtió en el nuevo centro territorial del Sureste con acceso hacia el interior por el cauce del Vinalopó (Almagro-Gorbea *et al*. 2021). La edad y el estatus social del personaje enterrado en Pozo Moro hacen suponer que debió verse involucrado en esos acontecimientos.

19.2. El *bustum* del monumento y su significado

El interior del *bustum* aparecido bajo el monumento de Pozo Moro estaba relleno de tierra quemada de color oscuro con carboncillos, cenizas y pequeños fragmentos de huesos de la cremación, junto a los restos de un rico ajuar, aunque apareció sumamente deteriorado por la cremación. En él destacan un *lekythos* ático de figuras negras, un *kylix* ático de figuras rojas arcaicas y un *oinochoe* de bronce etrusco o quizás jonio (*vid. supra*, § 7.3 y 7.7). Además, también se hallaron restos de 35 objetos de plata, bronce, hierro, marfil, cerámica y piedra (*vid. supra*, § 7.2 a 7.6), aunque otros han debido desaparecer sin dejar huella, dado el alto grado de destrucción que presentan y que dificulta precisar su tipología al estar quemados e incompletos. Este ajuar ayuda a conocer la personalidad del personaje enterrado, acorde con la importancia del monumento de Pozo Moro, pues es el más suntuoso en su época en el Sureste y el Levante de Hispania. Los objetos que lo conforman fechan el monumento hacia el 500 a. C. y lo contextualizan en la fase de formación de la Cultura Ibérica, cuando se producen significativos cambios en su estructura social y política, paralela a las transformaciones y conflictos del ámbito colonial del Mediterráneo.

El ajuar aporta datos de interés para conocer la personalidad del personaje enterrado en el monumento, su riqueza y poder, su estatus, su imaginario e ideología, así como su origen. Contiene piezas características de la sociedad tartesia orientalizante, otras corresponden a la fase inicial de la Cultura Ibérica y otras son importaciones del ámbito colonial focense, aunque ningún objeto alcanza la suntuosidad de los depositados en las tumbas de cámara tartesias, probablemente regias, de La Joya (Garrido 1970; Garrido y Orta 1978; Tejeta y Toscano 2022) o de Cruz del Negro (Bonsor y Thouvenot 1928; Aubet 1975). Sin embargo, es el ajuar de un personaje que ocupaba la cúspide social, lo que indica su carácter regio (Almagro-Gorbea 1996a, 84 s.), como confirman las características del monumento funerario (*vid. infra*, § 20.3). Este *rex* o «Señor de Pozo Moro» se hizo construir un impresionante monumento turriforme que fue labrado *in situ* por artesanos de origen sirio-fenicio o arameo dado su estilo neohitita (*vid. supra*, § 12.4 y 13.7), para manifestar su poder, como los reyes y dinasta de Oriente (*vid. supra*, 18.6). También de origen oriental es el *témenos* enguijarrado en forma de «piel de toro» que rodeaba el monumento, el significado del monumento como *nefesh* del difunto y la compleja iconografía de sus relieves (Almagro-Gorbea 1983a; López Pardo 2006; *vid*. *supra*, § 14, 15 y 18.2 y 3).

El rito de cremación en *bustum* que caracteriza la sepultura, aunque de origen fenicio, debió llegar a través del mundo orientalizante (Torres 1999, 129-131). En Pozo Moro ese rito funerario debió introducirse en fechas relativamente recientes, pues apenas se conocen precedentes en la región, ya que la necrópolis orientalizante alicantina de Les Casetes en Villajoyosa tiene *busta* individuales a partir del siglo VI a. C. (García Gandía 2009, 101), aunque posteriormente este rito fue ampliamente aceptado y perduró en las necrópolis ibéricas (Alcalá-Zamora 2003, 96 s.). Este rito funerario puede relacionarse con el que se constata en el ámbito hispano-fenicio al desaparecer las tumbas de pozo, tipo Laurita (Pellicer 2003) y de cámara de tipo Trayamar (Schubart y Niemeyer 1976), sustituidas por *busta* o fosas de inhumación a partir de fines del siglo VII a. C. (Jiménez Flores 1996). Este cambio en el ritual funerario hacia costumbres más isónomas, como constatan las necrópolis tartesias de Medellín y La Angorilla (Almagro-Gorbea, dir. 2008, 958 s., 976 s., 982 s.; Fernández Flores *et al*. 2014, 253 s.), coincide con la crisis demográfica atestiguada en Medellín al final de Tartessos (Almagro-Gorbea, dir. 2008, 911 s., fig. 913), que pudo llegar hasta el Sureste y favorecer el creciente influjo focense que se atestigua en el siglo VI a. C.

Este cambio de ritual tan significativo no parece reflejar en el Sureste la llegada de nuevas gentes originarias de Tartessos, aunque la *Ora Maritima* (*OM* 462-463) considera que la ciudad de *Herna* era el *terminus Tartesiorum* (Lorrio *et al*. 2020). Esta transformación ritual también se constata en esas fechas en otras áreas del Mediterráneo dentro de una tendencia general hacia la isonomía (Hdt. III, 80,6), como evidencian las leyes limitadoras del lujo en los funerales del final del arcaísmo (Almagro-Gorbea, dir. 2008, 947-948), como los decretos de Solón (Frisone 2000) o la tabla X de la Ley de las XII Tablas en Roma (Cic., *Leg*. II, 59 y 65-65), por lo que el innovador ritual del monumento de Pozo Moro parece reflejar los conflictos sociales y políticos tartesios del siglo VI a. C. que contribuyeron a la desaparición de esa cultura (Almagro-Gorbea 1996a, 79 s.).

El rito funerario del «Señor de Pozo Moro» también suponía la adopción de ideas religiosas fenicias, probablemente llegadas a través de la factoría de La Fonteta y por mediación de la población orientalizante de *Herna*-Peña Negra. El complejo y elaborado rito funerario de Pozo Moro es propio del mundo tartesio orientalizante del siglo VII y VI a. C. (Torres 1999, 129 s.; *id*. 2002, 362 s.), de claro influjo fenicio, como evidencian las necrópolis tartesias de Medellín y La Algorilla, pero también necrópolis ibéricas orientalizantes (González Prats 2002; García Gandía 2009, 101), que constituyen el precedente del ritual funerario ibérico (Alcalá-Zamora 2003, 402 s.).

En todo caso, el significado del monumento y de sus relieves míticos revelan las creencias del personaje enterrado en Pozo Moro y su aculturación orientalizante de marcado carácter fenicio-arameo, sin excluir sus posibles raíces en la tradición de los Campos de Urnas de la Edad del Hierro de la Cataluña meridional. El «Señor de Pozo Moro» se enterró en un monumento construido por artesanos arameos o fenicios, pero, aunque es complejo determinar el variado origen de los objetos que formaban su ajuar, en él destacan importaciones llegadas a través del comercio focense, además de objetos de uso personal característicos de la fase inicial de la Cultura Ibérica, hecho que permite conocer la personalidad del personaje enterrado y precisar su origen y su papel histórico.

19.3. La información que ofrece el ajuar funerario

La mayoría de los objetos del ajuar hallado bajo el monumento de Pozo Moro procede del mundo orientalizante tartesio e, indirectamente, del mundo fenicio, como el monumento con su *témenos* enguijarrado en forma de piel de toro y el rito de cremación en *bustum*, pero otros objetos son de orígenes diversos (*vid. supra*, § 7).

Había pequeños fragmentos semifundidos de chapa de plata, alguno probablemente de un vaso, y otros pertenecientes a joyas argénteas de tecnología orientalizante, que pudieran proceder del área oretana en Andalucía Oriental, como un posible broche chapado de plata, cuyos paralelos se extienden desde Andalucía Oriental hasta el Sureste. Un rico cinturón o tahalí de cuero, prácticamente destruido en la pira funeraria, estaba decorado con bandas y grapas de bronce sobredoradas, que remataría un lujoso broche de garfios quizás cubierto por una chapita de plata troquelada como otros broches de Andalucía Oriental y del Sureste (*vid. supra*, § 7.3). Este tahalí era un objeto de alto valor simbólico y propio de la elite social en la Península Ibérica, usado por elites guerreras (Graells y Lorrio 2017, 86 s.), como los que llevan personajes regios en relieves sirio-hititas (Bittel 1976, fig. 294). Cinturones de este tipo hallados en La Fonteta y en la población orientalizante de Peña Negra confirmarían su origen oriental, pues su difusión parece de origen colonial más que del Mediodía de Francia, con paralelos próximos en Andalucía Oriental y en el Sureste en la segunda mitad del siglo VI a. C. (Graells y Lorrio 2017, 213 s., lám. 3).

También se hallaron en el *bustum* pequeñas clavijas y pernios de bronce y de hierro que se podrían atribuir a una guarnición de cuero, que pudo formar parte del tahalí, sin excluir el atalaje de un caballo o, incluso, de un carro, aunque no apareció ningún bocado ni ningún elemento seguro de la cabezada o del pechopetral que sujeta la silla o *ephippium* (Fernández Nieto 2018, 95 s.), como el que llevan los jinetes de Los Villares (Blánquez 1996; Blech *et al*. 2001, 602 s., lám. 207) y los más antiguos *signa equitum* ibéricos de *c*. 525 a. C. (Almagro-Gorbea, Lorrio y Vico 2019, fig. 1 y 2). Esta ausencia de arneses de caballo en el ajuar contrasta con los elementos ecuestres esculpidos en el monumento (Almagro-Gorbea 1983a, 207, lám. 28a y 29d; *vid. supra*, § 15F) y también llama la atención la ausencia de armas entre los más de 100 fragmentos recogidos en el *bustum*, por lo que desconocemos la panoplia del personaje enterrado, que debió ser similar a las de las tumbas de guerrero de carácter heroico de la fase formativa de la cultura ibérica. Aunque las armas pudieran haber sido destruidas por el fuego de la pira, es posible que la panoplia se depositara junto a la urna cineraria con los restos del personaje enterrado en la cámara del monumento, ya que extraña la ausencia de las armas características de la panoplica heroica de las elites guerreras de la fase inicial de la Cultura Ibérica que vemos en los *signa equitum* ibéricos: lanza, *machaira*-falcata, casco, *kardiophilax,* grebas y escudo. Del mundo tartesio procedían la lanza de larga punta, el casco y el *kardiophilax*, cuyos precedentes en Oriente documenta el armamento de Goliat que describe la Biblia (*1 Samuel*, 17, 5-7), mientras que espadas y grebas procederían de las culturas de la Edad del Hierro del Noreste (Farnié y Quesada 2005; Torres 2009, 104 s.; Quesada 2009, 114 s.; Graells y Armada 2011; Graells 2012b; Rafel *et al*. 2012).

Igualmente, aparecieron en el ajuar restos de una fíbula de ballesta o resorte bilateral de tipo «Golfo de León» de buen tamaño, tipo que aparece en las fases finales del yacimiento fenicio de La Fonteta (Camacho *et al*. 2022, 180, 183), que cabría asociar a la capa que pudo vestir el difunto, además de un posible torques con tampones en sus extremos y posibles brazaletes de bronce. Estos objetos no son símbolos de riqueza ni proceden de intercambios o regalos de prestigio, por lo que parecen pertenecer al atuendo personal, por lo que indicarían la zona de procedencia u origen del personaje enterrado. Sus paralelos aparecen en necrópolis de la fase formativa de la cultura ibérica del Languedoc Occidental y del Noreste de la Península Ibérica del último cuarto del siglo VII y del siglo VI a. C. (Schüle 1961b), pero los más parecidos proceden de necrópolis de Tarragona y Castellón, como Can Canys, Mianes, Mas de Mussols, Solivella, etc., derivadas del substrato de los Campos de Urnas del Noreste de la Península Ibérica que se extiende hasta el norte de Valencia como evidencian sus poblados, su cultura material y los ritos funerarios e ideológicos, entre los que hay que incluir una organización social de tipo gentilicio, de evidente origen indoeuropeo (Ruiz Zapatero 1984; *id*. 2014; Rovira *et al*., eds. 2012; Almagro-Gorbea 2014, 290 s.).

Con estas necrópolis se relacionan tumbas de guerreros de carácter heroico con *kardiophylakes*, grebas de bronce, *soliferrea* y espadas de hierro, armas que constituían la panoplia de prestigio de guerreros heroicos, en parte originaria de la zona alpina, pero conformada en la zona norpirenaica y del Noreste de la Península Ibérica antes de la llegada de cualquier influjo griego, como lo evidencian las grebas o las espadas de antenas (Graells 2007, 95 s.). Los datos son escasos, pero apoya esta hipótesis la dispersión de espadas y grebas originarias del Noreste de la Península Ibérica hacia las áreas meridionales del mundo ibérico (Farnié y Quesada 2005), pues evidencian la expansión de elites ibéricas originarias de los Campos de Urnas del Noreste, aunque los tahalíes de prestigio, *kardiophylakes* y grebas pudieran denotar influencias sirio-fenicias, como se ha señalado. A partir de fines del siglo VII a. C., la sociedad indígena, estimulada por los contactos con fenicios y griegos, evolucionó hasta conformar la fase inicial de la Cultura Ibérica en la que se configuran nuevas bases socio-económicas, con cerámica a torno oxidante, casas rectangulares de medianiles comunes, la panoplia citada y profundos cambios en la religión y la estructura social (Almagro-Gorbea 2014, 290 s.). La adopción del rito de cremación en urna debe asociarse al culto al antepasado heroizado en el hogar doméstico como patrono y protector de la familia y como elemento ideológico aglutinante y sustentador de la estructura social y del poder político (Almagro-Gorbea 1996a, 84 s.; Almagro-Gorbea y Lorrio 2011). Estas creencias se expandieron desde el Noreste hacia el Sureste, asociadas a la citada «panoplia ibérica aristocrática», que era al mismo tiempo «instrumento de guerra» y «símbolo de poder», como muestran los conjuntos escultóricos de Porcuna y Elche (Farnié y Quesada 2005; Quesada 2009, 116 s.), creencias y panoplia que caracterizan la fase inicial de la Cultura Ibérica en la que se inscribe Pozo Moro.

Además de los objetos personales aparecidos en el *bustum,* tienen especial interés los objetos importados, que pudieran haber sido expresamente adquiridos para la ceremonia fúnebre, ya que tienen una cronología muy similar, ligeramente anterior al 500 a. C., fecha en la que debió morir el personaje enterrado en el monumento. Entre estos objetos destaca un jarro o *oinochoe* de bronce con un asa en forma de *kouros* que agarra por la cola a dos leones (fig. 7.4 y 7.5), probablemente de un taller etrusco de Vulci (Almagro-Gorbea 1983a, 184 s., lám. 15a-b; Weber 1983; Graells 2008b, 207 s., fig. 5) y pequeños fragmentos de chapita de bronce batido que debieron pertenecer a las paredes del jarro o a otros vasos metálicos, quizás una pequeña copa o una fuente o «braserillo».

El jarro de bronce se asocia a un *kylix* ático (fig. 7. 18), decorado con un saltimbanqui de figuras rojas arcaicas tardías de la *Coarser Wing*, del círculo de *Epeleios* datado *c*. 510-500 a. C. También se halló un gran *lekythos* ático para aceite perfumado con una escena dionisíaca (fig. 7.15) y un cuenco y una jarra de cerámica gris, quizás con alimentos para el Más Allá, un pequeño fragmento de marfil, imposible de identificar, un fragmento de piedra pulimentada quizás de un alisador y otros pequeños fragmentos inidentificables (*vid*. *supra*, § 7).

El jarro de bronce y el *kylix* ático son vasos asociados a ritos de bebida y de libación con vino (Almagro-Gorbea y Olmos 1981, 50-52; Almagro-Gorbea 2009a). Este ritual de libación prosigue la tradición orientalizante de jarros asociados a bandejas o «braserillos» para ritos de libación (Cuadrado 1956; Grau-Zimmermann 1978; Jiménez Ávila 2002, 37 s., 105 s., 133 s.). El *oinochoe* y el *kylix* de Pozo Moro reflejan la helenización de este rito asociado al consumo de vino (Olmos y Sánchez 1995; Celestino, ed. 2000b; Celestino y Blánquez 2001; etc.), rito adoptado en la cultura ibérica del Sureste a partir del siglo V a. C., aunque ya lo atestiguan los *kotyloi* protocorintios de la necrópolis Laurita de Almuñécar (Pellicer 1962, fig. 32) y muchos vasos griegos de La Fonteta

(Lorrio *et al*. 2023). Este ritual de libación con vino vinculado al mundo funerario tenía significado religioso y de prestigio social. Estas nuevas creencias reflejan el uso del vino en banquetes que aglutinaban a las elites sociales (Sardá y Díloli 2009), pues los vasos para beber vino suelen ser cerámicas griegas importadas que aparecen en las tumbas de elite. Los focenses impulsaron este ritual, como se evidencia en el *emporion* jonio de Huelva y en la difusión de cerámicas griegas para la bebida en el área tartesia, rito con el que se introdujeron creencias dionisíacas, que alcanzan su apogeo en el mundo ibérico en el siglo iv a. C. (Olmos 1984). El *oinochoe* y el *kylix* de Pozo Moro son uno de los testimonios más antiguos del ritual de libar con vino en banquetes en el área ibérica para aglutinar a las elites (Sardá y Díloli 2009). Formaba parte de ritos de heroización ecuestre, como la *Niké* o genio funerario que liba con un *kylix* y un *oinochoe* a un joven jinete desnudo, un *eques* difunto heroizado, en una crátera de Galera (Trías 1968, lám. 203; Olmos 1982).

El *lekythos* de Pozo Moro está decorado con una escena dionisíaca con sátiros y ménades de estilo próximo al grupo de Leagros (Beazley 1956, 378 s.). Sus paralelos, fechados *c*. 510-500 a. C., ofrecen idénticos temas que prosiguen evolucionados en la Clase Atenas 581. Su iconografía dionisíaca, como el Sileno de Capilla y el Sátiro del Llano de la Consolación, documenta creencias dionisíacas relacionadas con la fecundidad y la generación de la vida (Olmos 1977; *id*. 2000), pero el aceite perfumado que contenía heleniza la tradición fenicia de depositar en las tumbas dos jarros (Negueruela 1983), uno piriforme de boca trilobulada para libar con vino, equiparable al *oinochoe,* y otro de boca de seta para aceite perfumado, que es el antecedente de los *aryballoi* y *lekythoi* griegos, que copiaron su amplio borde horizontal para recoger el aceite (Payne 1931, 5 s., n. 3). Esta tradición de ungirse con aceite perfumado procede de Oriente, donde se asocia a la divinidad y a las elites regias de carácter sacro (Almagro-Gorbea 2009b). El uso de aceite perfumado en el ritual funerario ibérico antiguo aparece en tumbas regias, como las de Pozo Moro, la «Dama de Galera» (Almagro-Gorbea y Torres 2010, 193 s.) o la cámara A de la Bobadilla (Maluquer de Motes *et al*. 1973, 17-23, fig. 14), que mantenían la tradición oriental de ungir con aceite perfumado a la divinidad y a elites regias de carácter sacro (López Rosendo 2005; Almagro-Gorbea 2009b; Almagro-Gorbea y Torres 2010, 193 s.). Sin embargo, en Pozo Moro se ha helenizado el significado del perfume al ser un símbolo de heroización vinculado a una monarquía heroica, como la libación con vino, uso que prosiguió hasta época helenística (Cuadrado 1977-1978), en un progresivo avance hacia la isonomía del ritual funerario.

La iconografía del ajuar de Pozo Moro tenía un evidente significado ideológico para la sociedad de su época, que testimonia los profundos cambios ocurridos en el imaginario de la Cultura Ibérica, alguno de ellos solo generalizado en fechas posteriores. El asa del *oinochoe* es un *kouros* que agarra por la cola a dos leones como un *Despothes theron* del mundo griego arcaico (Blázquez 1958; Jucker 1966, lám. 2, 15 s.). El *Despotes hippon,* que sustituye a *Astart* como *Pothnia theron,* es la mitificación de la nueva elite ecuestre ibérica (Almagro-Gorbea 1983a, 185 s.; *id*. 2005), como evidencian las esculturas de jinetes ibéricos arcaicos (Blánquez 1996; Blech *et al*. 2001, lám. 207, 219, 222) y los *signa equitum* ibéricos (Almagro-Gorbea, Lorrio y Vico 2019; Almagro-Gorbea y Lorrio 2023), que representan al *Heros equitans,* figura mítica que también aparece en las monedas ibéricas y celtibéricas (Almagro-Gorbea 1995b; *id*. 2005b). El *oinochoe* de Pozo Moro indica que este importante cambio ideológico se produjo en la última generación del siglo vi a. C., contemporánea al «Señor de Pozo Moro», cuando, probablemente por influjo griego, surgen estos *equites* de ideología heroica, que serían auténticos *reges,* como el «Señor de Pozo Moro».

También es de interés la iconografía del *kylix* con un acróbata o danzante de *oklasma* en el momento de dar una voltereta (Almagro-Gorbea 2009a, 73 s.). Es un precedente del saltimbanqui representado en un relieve funerario de Osuna del siglo ii o i a. C., que participaría en los juegos funerarios ibéricos en honor del difunto (García Bellido 1954, 555, fig. 484). Estas danzas, acompañadas de música, son de origen oriental y se documentan en el siglo VI a. C. en el palacio etrusco orientalizante de Acquarossa (Stopponi, ed. 1985, 58, fig. 1.35; Strandberg-Oloffson 1984, 22, lám. 4,1), pues estos saltimbanquis eran un elemento ritual y de prestigio en ambientes cortesanos y en ritos fúnebres, relacionados al mismo tiempo con ritos dionisíacos y concepciones cosmológicas, pues sus volteretas, que simbolizarían el giro del cosmos, producían un vértigo paroxístico que se asociaría al mundo funerario y al paso al Más Allá (Schneider 1922; Deonna 1953; Delavaud-Roux 1995; Vickers 1974; Schöne 1987; Almagro-Gorbea 2009a, 73 s.).

19.4. Origen del personaje enterrado en Pozo Moro

El monumento turriforme de Pozo Moro y el ritual y el ajuar del personaje enterrado proporcionan información sobre su personalidad, su origen y su papel histórico para ser capaz de construirse hacia el 500 a. C. un monumento de esas características en un apartado lugar situado a más de 100 km de la costa del Mediterráneo Occidental.

El monumento de sillares, labrado *in situ* por artesanos sirio-fenicios o arameos, su compleja iconografía siriohitita y su significado como *nefesh* del difunto, lo mismo que el *témenos* enguijarrado, evidencian la adopción de ideas de la religión fenicia y aramea que indican que el «Señor de Pozo Moro» era un *rex* orientalizante, muy influido por los fenicios, pues probablemente mantendría relación con la cercana factoría de La Fonteta y con la población indígena de *Herna*-Peña Negra, cuyo *hinterland* fronterizo debía controlar.

Su complejo ritual funerario y la mayoría de los objetos del ajuar confirman su cultura orientalizante, pues proceden del mundo tartesio, aunque sean de origen fenicio. Lo mismo ocurre con el rito de cremación, el enterramiento en *bustum* y el *témenos* enguijarrado en forma de piel de toro. Las joyas de plata y el suntuoso tahalí, símbolo de prestigio guerrero, parecen proceder de la cultura tartesia del siglo VI a. C., aunque indican estrechas relaciones entre la Andalucía Oriental y el Sureste. También el jarro de bronce asociado a un recipiente para libación y el simbolismo sacro y regio del aceite perfumado proceden del mundo orientalizante.

Sin embargo, el carácter orientalizante del personaje enterrado en Pozo Moro debe matizarse al contener su ajuar objetos significativos procedentes del mundo colonial focense, como el *lekythos* y el *kylix* áticos y el *oinochoe* de bronce etrusco. Estos objetos revelan una evidente helenización y reflejan un cambio drástico ocurrido en fechas cercanas al fallecimiento del personaje enterrado, ya que pudieran haber sido adquiridos para la ceremonia del funeral por su sucesor, pues contrastan con la tradición orientalizante del resto del ajuar y del monumento. El *kylix* y el *oinochoe* evidencian la transformación del rito de libación orientalizante en un rito dionisíaco de bebida y libación con vino y también el *lekythos* indica la transformación del rito oriental de ungir con aceite al dios y al rey sacro en un rito de heroización. Este cambio en el imaginario podría relacionarse con el simbolismo guerrero del tahalí y, aunque no ha aparecido ningún arma, el «Señor de Pozo Moro» tendría estatus de héroe ecuestre, como indicarían algunos restos escultóricos del monumento. Este status ecuestre le relaciona con los *signa equitum* y las esculturas ecuestres ibéricas de *c*. 525-475 a. C., cuya forma y estilo evidencian una ideología ecuestre de influjo helénico, por lo que, al margen de sus repercusiones económicas y políticas, suponen una helenización del substrato orientalizante tartésico y fenicio asociada a un profundo cambio socio-político, relacionado con el «horizonte del 500 a. C.» y el inicio de la Cultura Ibérica en el Sureste (Almagro-Gorbea *et al*. 2021).

Finalmente, la fíbula, el torques y los brazaletes de bronce son objetos de atuendo personal característicos de la fase inicial de la Cultura Ibérica del siglo vi a. C. de la zona de Tarragona y Castellón, heredera de la Cultura de los Campos de Urnas del Bronce Final (Almagro-Gorbea 2014) con influjos llegados desde el Sur de Francia (Graells 2007; Rovira *et al*. 2012; Rodrigues 2022), como evidencia la fíbula, cuyo tipo aparece hacia el 575-525 a. C. en Peña Negra y La Fonteta (Camacho *et al*. 2020, 180, fig. 2, 4, 183, fig. 9). Estos objetos indicarían que el personaje enterrado en Pozo Moro debía proceder de las zonas ibéricas septentrionales, hecho acorde con la ideología guerrera heroica gentilicia de las elites aristocráticas ibéricas, como confirman las tumbas de cremación con deposición de los huesos en una urna bajo túmulos de piedra en la necrópolis existente en torno al monumento (Alcalá-Zamora 2003), tumbas también derivadas de la fase inicial de la Cultura Ibérica septentrional, por lo que su expansión parece reflejar una «indoeuropeización» del mundo ibérico extendida desde el Noreste hasta Andalucía, como confirma hacia el 490 a. C. el significado socio-político del «Guerrero Sacrificando» de La Puerta de Segura, Jaén (Almagro-Gorbea y Lorrio 2011) y apenas una generación después, del *heroon* de Porcuna (Negueruela 1990; Almagro-Gorbea 1996a, 84 s.).

19.5. Personalidad histórica del «Señor de Pozo Moro»

El «Señor de Pozo Moro» debió ser un personaje relevante en su época, a juzgar por el monumento levantado sobre su tumba, cuya construcción debió disponer ya en vida. La importancia del monumento, sin paragón en el Sureste de Hispania, evidencia su carácter regio. Probablemente era un «Señor de la Guerra», quizás originario de la zona levantina septentrional, que pudo ser *rex* de *Saltigi* y que fue enterrado *c*. 500 a. C., cuando tendría unos 50 años de edad, por lo que debió nacer hacia el 550 a. C. y desarrollar su actividad militar y política entre el 530 y el 500 a. C. en la estratégica zona de Chinchilla-Pozo Moro, donde controlaba las vías de comunicación del Sureste y, probablemente, la frontera interior del *hinterland* de La Fonteta y de *Herna*-Peña Negra.

Este personaje tendría su *fundus* personal y familiar en la hondonada de Pozo Moro, de acuerdo con la organización territorial de *fundi* gentilicios que muestran las necrópolis ibéricas en esa zona endorreica (Alcalá-Zamora 2003, 217 s., fig. 8.10), basada en el proceso de privatización de la tierra del mundo orientalizante. Además, Pozo Moro controlaba las estratégicas vías de comunicación de la región: la *Via Heraclea* de Este a Oeste y la *Via Salaria Iberica* que desde La Fonteta y *Herna*-Peña Negra penetraba en la Meseta hacia la Oretania y hacia la Celtiberia Meridional (Almagro-Gorbea *et al*. 2021, 4). El control de estas vías explica su poder político, pues, además, debía regir el *oppidum* de *Saltigi*, la actual Chinchilla, punto dominante del territorio. Según esta hipótesis, el «Señor de Pozo Moro» sería un *rex* de *Saltigi* con su *fundus* familiar en Pozo Moro. Esta organización del territorio de origen oriental también se documenta en el territorio de Medellín-*Conisturgis,* explotado por *fundi* aristocráticos que, al mismo tiempo, facilitaban su defensa (Almagro-Gorbea y Domínguez de la Concha 1988-1989, 348 s.; Almagro-Gorbea, dir. 2008, 1027 s.).

El ajuar muestra su carácter orientalizante, reflejo de los influjos tartesios y fenicios en esa región, que la *Ora Maritima* (*OM* 462-463) considera como el *terminus Tartessiorum* (Lorrio *et al*. 2020), que confirma el monumento funerario. Este era obra de artesanos sirio-fenicios, probablemente arameos, lo que revela una orientación pro-fenicia, probablemente como pago por servicios económicos y políticos. Por el contrario, el *oinochoe*, el *kylix* y el *lekythos*, adquiridos en época de su muerte, reflejan una profunda helenización, acorde con la nueva situación sociopolítica que revela el «horizonte del 500 a. C.», asociado a la creciente presión comercial y política focense en el Sureste (Almagro-Gorbea *et al*. 2021).

El «Señor de Pozo Moro» debió nacer en tiempos de la conquista de Focea por Ciro el 546 a. C. (Hdt. I, 163), que coincide con el fin de Tartessos y del emporion focense de Huelva (Almagro-Gorbea *et al*. 2018), poco antes de la batalla de Alalia, *c*. 540 a. C. Sin embargo, el auge de su actividad corresponde al último tercio del siglo VI a. C., cuando hacia el 525 a. C. desaparecen la factoría fenicia de La Fonteta y la población orientalizante de Peña Negra, identificada con la ciudad de *Herna* (*OM* 456-460), sustituidas por la ciudad ibérica de *Ilici*, la actual Alcudia de Elche, como nuevo centro territorial del Bajo Segura. Este ambiente de enfrentamientos se refleja en el Primer Tratado entre Roma y Cartago del año 509 a. C. (*Pol*. III, 22,1.2), que estableció el límite de navegación para los romanos en *Mastia* de *Tarsis* (Ferrer 2011-2012), lo que indica que la desembocadura del Segura había pasado a ser un territorio controlado por sus aliados focenses, probablemente como consecuencia de estos conflictos, por lo que el enclave más septentrional de la *symmachia* fenicia pasó a ser la colonia de *Baria*, en Villaricos, Almería.

Es de suponer que el «Señor de Pozo Moro» participaría en las luchas de este contexto histórico, que debieron acrecentar su poder, pues Pozo Moro era un estratégico punto de control de las vías de comunicación de todo el Sureste, situado a solo tres días de marcha de Peña Negra y a cuatro de La Fonteta, por lo que constituía una avanzada hacia el interior y, probablemente, un punto de control de la frontera del *hinterland* económico de dichas poblaciones. El monumento de Pozo Moro debió ser el pago por su apoyo a los fenicios, pero al final de su vida, en esos años cruciales de fines del siglo VI a. C., quizás basculó hacia una alianza pro-focense, como indicaría el ajuar (Almagro-Gorbea *et al*. 2021).

Por otra parte, su carácter guerrero lo relaciona con los *signa equitum* «tipo La Bastida», que *c*. 525-475 a. C. se documentan por las tierras meridionales del Levante y que se extienden por la Meseta Sur y Andalucía. Estos bronces representan al *Heros equitans* como antepasado mítico, pero su estilo jonio-ibérico revela el filohelenismo de la elites ecuestres que regían la sociedad ibérica de fines del siglo VI e inicios del siglo V a. C., cuando el caballo pasó a ser símbolo de la nueva aristocracia ibérica, como evidencian las esculturas ibéricas de jinetes de monumentos funerarios como los de Los Villares y Casas de Juan Núñez en Albacete y los jinetes lanceros del *heroon* de Porcuna, en Jaén (Blech *et al*. 2001, lám. 207 y 219; Negueruela 1990, fig. 9-13, lám. 18 a 22). Estas esculturas ecuestres jonio-ibéricas se expandirían desde el Sureste hasta Andalucía Oriental de forma paralela a los *signa equitum* (Almagro-Gorbea, Lorrio y Vico 2019; Almagro-Gorbea y Lorrio 2023), junto a cerámicas griegas (Page del Pozo 1984; Pereira y Sánchez 1985, fig. 1-4) y topónimos en *Ili*–, indicativos de «ciudad» en ibérico (de Hoz 2010, 466 s.; Silgo 2013, 155 s.), lo que pudiera revelar movimientos bélicos y un proceso de «iberización» cultural –y quizás étnica– que no recogen las fuentes escritas, impuesto sobre el substrato orientalizante tras la desaparición de Tartessos a mediados del siglo VI a. C. (Almagro-Gorbea 1996a, 79 s.; Torres 2002, 383 s.).

Estas elites filohelenas eran de tipo regio (Caro Baroja 1971) y actuarían al servicio de los griegos frente a las monarquías sacras orientalizantes tartesias de tendencia filopúnica (Almagro-Gorbea 1996a, 44 s.), pero también debieron existir *hegemones*, *duces,* «caudillos» o «condottieri» de carácter carismático. Unos y otros dirigirían ejércitos o bandas de guerreros formados por *turmae* de jinetes acompañados por clientes y siervos vinculados por la *devotio* (Ramos Loscertales 1924; Rodríguez Adrados 1946). El «Señor de Pozo Moro» pudo ser uno de estos *reges* o *hegemones*. Estos *reges*, *hegemones* o caudillos al frente de su ejército podían apoderarse de una ciudad-estado y cambiar su dinastía, como ocurría contemporáneamente en la Italia del siglo VI a. C., donde los ejércitos del final del arcaísmo hacían expediciones de conquista y colonización (Torelli 2011). Estos ejércitos podían ser dirigidos por el *rex* de una ciudad, como *Lars Porsenna, rex* de *Clusium* que conquistó Roma el 508 a. C. (Ehlers 1953; Ridley 2015; *id*. 2017), o por un *hegemon* o «condottiero» de fortuna, como *Macstrna*, el futuro Servio Tulio (*c*. 578-534 a. C.), que se apoderó de Roma y fue nombrado rey (Vernole 2002, 165 s.; Laurendi 2011), pero también había ejércitos gentilicios, como el de los Claudios (Serv. *ad Verg*. 7,706) o el de los Fabios (*id*. 6,845), quienes fueron aniquilados en su guerra privada contra Veies el 477 a. C. (Liv. 2,197-198; Serv. *ad Verg*. 6,845).

En Hispania existiría igualmente expediciones militares dirigidas por *reges*, *hegemones* o caudillos al frente de sus ejércitos gentilicios, como el que debió tener el «Señor de Pozo Moro». Sus joyas personales parecen indicar que era originario del Levante ibérico, sin excluir la zona del Sureste. Un guerrero semejante se enterró con una destacada panoplia de prestigio en Les Humbríes de Calaceite, Teruel, hacia *el* 575-550 a. C. (Graells 2012b; Graells y Armada 2011). Más interesante es el personaje enterrado en la «Tumba del Guerrero» de Málaga con un casco corintio datado *c*. 550-525 a. C., depositado como *sema* sobre su tumba, extraña en la tradición fenicia local (Martín Ruiz 2009; García González y López Chamiz 2019), que Mario Torelli (2018, 16 s.) atribuyó a un *hegemon* mercenario que actuaría en la defensa de *Malaka* en la segunda mitad del s. VI a. C., cronología que coincide con las luchas citadas en las costas orientales y meridionales de Hispania, por lo que actuaría como el «Señor de Pozo Moro». Otro *hegemón* más tardío pudo ser el conquistador de *Obulco* hacia el 480 a. C., fundador de una nueva dinastía ibérica sobre la tartesia anterior como conmemoraría su *heroon* (Negueruela 1990, 302-303; Almagro-Gorbea 1996a, 93). Del Sureste o Andalucía Oriental procedía *Theron, rex Hispaniae Citerioris* (Alvar 1986; Almagro-Gorbea 2013b, 223 s.), quien llegó a atacar Cádiz (Macr. *Sat*. I, 20,12), seguramente por esas fechas. La misma tradición refleja algo después el rey lobuno de La Alcudia de Elche y el *rex* ibérico cuyo *signum equitum* se halló en la *regia* del *oppidum* de La Bastida de Mogente (Almagro-Gorbea 1996a; Almagro-Gorbea y Lorrio 2004-2005, 48 s.). Esta tradición de *reges* y *duces* al frente de sus tropas tuvo larga continuidad en Hispania, con ejemplos tan notorios como *Moericus* (Liv. 26,21,9 s.) o *Allucius* (Liv. 26,51,7; Frontino *str*. 2,11,5; Dio. *fr*. 57,43; Val. Max. 4,3,1; Polib. 19,19; Gellio 6,8), tradición que prosigue Viriato (Schulten 1937; Pastor 2004) y que llega hasta las Guerras Civiles (*bell.Hisp*. 10,3), cuando un *rex* denominado *Indo* pereció con su caballería en un enfrentamiento contra Pompeyo en el 45 a. C.

En conclusión, el personaje enterrado en Pozo Moro era un personaje robusto de 45-50 años de edad que debió ser un caudillo guerrero, quizás originario de la zona ibérica levantina septentrional, aunque es probable que fuera el *rex* del *oppidum* de *Saltigi* y de su estratégico territorio, que controlaba las principales vías del Sureste. Debió fallecer poco antes del 500 a. C., por lo que su nacimiento puede situarse hacia el 550 a. C. Enterrado en su *fundus* de Pozo Moro, se levantó una monumental sepultura en tono a la cual siguieron enterrándose sus descendientes.

Su actividad guerrera y política se desarrollaría entre el 530 y el 500 a. C., en un contexto histórico de profundos cambios políticos y sociales en el Sureste tras la desaparición de Tartessos, años en que se produjeron crecientes tensiones entre fenicios y focenses. En este ambiente, es de suponer que participaría en los acontecimientos de su época. En sus primeros años parece haber estado al servicio de intereses fenicios, quizás como defensor avanzado en el *hinterland* de la factoría fenicia de La Fonteta y de la vecina población orientalizante de *Herna*-Peña Negra*,* como indica el carácter orientalizante de su monumento y de su ajuar funerario. Sin embargo, tras la desaparición de La Fonteta y *Herna* hacia el 525 a. C., luchas en las que es verosímil que interviniera, en los últimos años de su vida es posible que adoptara una postura filohelena ante la creciente influencia focense en el Sureste. Esta atractiva hipótesis, apoyada en los datos actualmente disponibles, explica el contexto histórico del monumento y plantea la verosímil actuación del «Señor de Pozo Moro» en el ocaso de la presencia fenicia en la estratégica zona de la desembocadura del río Segura.

20. CONTEXTO HISTÓRICO DEL MONUMENTO

20.1. Pozo Moro y la colonización fenicia en el Sureste de Hispania[69]

El monumento de Pozo Moro es uno de los descubrimientos arqueológicos más sorprendentes e importantes del siglo XX que abrió nuevas perspectivas sobre la colonización fenicia y la formación de una cultura orientalizante en Hispania, de la que surgió la Cultura Ibérica.

El estudio del monumento se enmarca en el contexto histórico de la colonización fenicia de *Hispania*, nombre dado por los feno-púnicos a las tierras que constituían el extremo occidental del Mediterráneo (Cunchillos 2000), conocidas por los griegos como *Iberia* (Domínguez Monedero 1983). Pozo Moro, aunque situado a más de 100 km de la costa del Sureste de Hispania, debe analizarse en el contexto de los asentamientos fenicios de ese litoral, entre los que destaca La Fonteta, cuyo nombre fenicio se desconoce. La Fonteta, situado en la estratégica desembocadura del río Segura, era el puerto fenicio más septentrional de la Hispania mediterránea desde fines del siglo VIII a. C. hasta su definitivo abandono *c*. 525 a. C., (Almagro-Gorbea *et al*. 2021, 7 s.), lo que explica su importancia comercial, cultural y geopolítica probablemente aludida en la *Ora Maritima* de Avieno (*OM* 459-464: *Ista Phoenices prius loca incolebant*… («los fenicios fueron los primeros en habitar estos lugares…»), que, además, señala que «aquí estuvo en otros tiempos el límite de los tartesios y aquí estuvo la ciudad de *Herna*» (*Hic terminus quondam stetit Tartessiorum, hic Herna civitas fuit*), identificada por hallazgos arqueológicos con la ciudad orientalizante de Peña Negra, en Crevillente (Lorrio *et al*. 2020). La Fonteta y *Herna*-Peña Negra, apenas distanciadas 30 km, mantendrían estrechas relaciones comerciales y políticas en ese delimitado territorio del Bajo Segura, cuyo *hinterland* se debía extender hasta Pozo Moro, a más de 100 km de la costa.

El territorio del Bajo Segura no es favorable para la vida humana por ser pantanoso, pero, tras el estuario del Guadalquivir era la zona más estratégica de Hispania, ya que controlaba rutas marítimas y terrestres esenciales (Almagro-Gorbea 2023c). La desembocadura del río Segura era el puerto más seguro desde Cartagena hasta la desembocadura del Ebro, por lo que La Fonteta constituiría una escala obligada en la ruta de cabotaje desde el Golfo de León hasta el Atlántico, y viceversa, por la desembocadura del Ebro, el Sureste, la Costa del Sol y el Estrecho de Gibraltar, hasta *Gadir*, *Tartessos* y las costas atlánticas, ruta descrita en el periplo jonio recogido por Avieno en su *Ora Maritima*. Además, La Fonteta, situada a medio camino entre *Baria* (Villaricos) y la isla de *Ebusus* (Ibiza), controlaba el acceso a Hispania por la «ruta de las islas» que por Ibiza, Cerdeña, Sicilia y el Norte de África llegaba hasta las ciudades fenicias de Oriente, ruta atestiguada por topónimos en *–oussa* que se han relacionado con navegaciones eubeas protocoloniales (García Alonso 1996), controlada por los fenicios hacia el siglo IX a. C.

---

[69] Este apartado es una actualización de las ideas del artículo de M. Almagro-Gorbea, «Pozo Moro y el influjo fenicio en el periodo orientalizante en la Península Ibérica». *Rivista di Studi Fenici* 10-2, 1982, 231-272.

La Fonteta y *Herna* controlaban igualmente las estratégicas vías terrestres que penetraban hacia el interior, además de la vía paralela a la costa (fig. 2.8). Por el río Segura, navegable en su tramo final, se podía alcanzar *Tartessos* por el interior de Andalucía Oriental sin pasar por los asentamientos fenicios de la Costa del Sol. Esta vía atravesaba la Sierra de Segura y enlazaba con la *Vía Heraclea* que unía el Valle del Guadalquivir con el Levante. Además, otra ruta por el río Segura y el Guadalentín llegaba a las hoyas penibéticas y a los importantes *oppida* de *Tutugi* (Galera), *Basti* (Baza), *Acci* (Guadix), *Iliberis* (Granada), *Ilurco* (Pinos Puente), etc., y por *Anticaria* (Antequera) enlazaba con *Tartessos*.

A estas importantes vías de comunicación se añadía la *Via Salaria Iberica*, que explica la construcción junto a ella del monumento de Pozo Moro (*vid. supra*, § 2.3, fig. 2.8). Esa vía partía del Bajo Segura, cuyas pantanosas salinas y su favorable climatología facilitaban la producción de sal, mantenida hasta la actualidad. Esas salinas propiciarían la producción de salazones en La Fonteta, pero la sal también se comercializaría hacia la Meseta por la *Via Salaria Iberica*, que pasaba por Pozo Moro. Esta vía ya se usaba en la Edad del Bronce, como evidencian el «Tesoro de Villena», pero el monumento de Pozo Moro se construyó donde se cruzaba con la *Vía Heraclea* para después seguir hacia *Segobriga* (Saelices, Cuenca) y alcanzar *Complutum* (Alcalá de Henares, Madrid) y la Celtiberia meridional. Su importancia estratégica prosiguió en época romana como vía de *Carthago Nova* a *Complutum* y ha perdurado hasta la actualidad como *Vereda Real de Cartagena a Cuenca*, paralela al *Camino Viejo de Chinchilla a Murcia* que ha perdurado como vía de trashumancia hasta el siglo XX. En consecuencia, la *Via Salaria Iberica* era la vía de penetración más importante hacia el interior de Hispania, más que el río Palancia desde *Saguntum* (Valencia) o por el Ebro desde Amposta (Tarragona), por lo que su importancia estratégica y comercial solo era superada en Hispania por la Vía Heraclea y la Vía de la Plata en territorio tartesio.

Esta red de vías explica la importancia estratégica de La Fonteta y de la ciudad de *Herna* y la relación de ambas con Pozo Moro. La *Vía Salaria Ibérica* era la principal vía de comercio de la sal hacia el interior de la Meseta desde la Edad del Bronce, pero también sería una vía de ganado trashumante entre las serranías del Sistema Ibérico y el Sureste. La sal es esencial para el ganado y para curar jamones y cecinas como reserva de proteína animal, complementando a los atunes y a otros salazones. Los fenicios, al controlar estos recursos desde La Fonteta, influirían en las elites indígenas y en su política, aliados a la población orientalizante de *Herna*. En este contexto se enmarca el monumento de Pozo Moro en un lugar muy alejado del Mediterráneo, pero que era un estratégico cruce viario de alto interés económico y político, pues también era la ruta de salida de los mercenarios celtibéricos que participaban en los conflictos del Mediterráneo Central.

Esta *Vía Salaria Ibérica* debió ser un elemento determinante al construir el monumento de Pozo Moro y también debió tener un papel relevante en el profundo cambio económico, político y cultural del Sureste de Hispania a fines del siglo VI a. C., cuando esta vía dejó de estar controlada por los fenicios de La Fonteta y por la ciudad orientalizante de *Herna* y pasó al control greco-focense apoyado en la población ibérica de *Ilici*, hecho que explica el florecimiento de esta población a partir de esas fechas (fig. 20.1).

Años a. C.	Acontecimientos
600	Fundación de *Massalia* (Marsella)
575	Fundación de *Emporion* (Ampurias)
546	Ciro conquista Focea. Fin de Tartessos
545-537	Los focenses piratean en Occidente. Batalla de Alalia
525	Abandono de La Fonteta (Guardamar de Segura)
525	Destrucción de *Herna* (Peña Negra, Crevillente)
509	I Tratado entre Roma y Cartago
500	Jonia se revela contra Persia
500	**Monumento de Pozo Moro**
500-480	Expansión focense en el Sureste: iberos filo-focenses
	Formación de las ciudades-estado ibéricas
	Muralla de *Ilici* (La Alcudia de Elche)
	Horizonte de «importaciones griegas ricas»
480	Batallas de Salamina y de Himera
480-460	Estilo Severo
480	*Heroon* de Porcuna
470-460	Dama de Elche
350-205	Expansión púnica en Hispania

Figura 20.1. Contexto histórico del monumento de Pozo Moro.

En estos acontecimientos destaca la estrecha relación de La Fonteta en la desembocadura del Segura con la *Herna civitas* citada en la *Ora Maritima* (*OM* 463), población que controlaba las áreas palustres del *Sinus Ilicitanus* (Plin. *Nat. Hist*., III, 19) y la desembocadura del río Segura, separadas por apenas 6 horas de marcha a pie. *Herna,* con más de 40 ha, era la población mayor y más urbana del Sureste, a pesar de su abrupta topografía. Se inicia a finales del siglo X a. C., pero en los siglos VII y VI a. C. se transforma en una ciudad orientalizante con un *hinterland* cada vez más amplio del que sería el centro político, basado en un sistema clientelar de «protectorado» o *indirect rule* que controlaría los asentamientos estratégicos, unidos por vías de comunicación, como en la Extremadura orientalizante (Almagro-Gorbea, ed. 2008, 1033 s., fig. 935). Estas relaciones comerciales y políticas explican la construcción del monumento de Pozo Moro, próximo al *oppidum* de *Saltigi* (Chinchilla), junto a la *Via Salaria Iberica*, a más de 100 km del Mediterráneo.

La proximidad entre La Fonteta y *Herna* hace suponer una estrecha asociación entre ambas, que confirman los hallazgos arqueológicos. Esta *dípolis* de hecho pudo funcionar como un *emporion* fenicio asociado a una *civitas* orientalizante, a la que serviría como puerto marino y a través de la cual controlaría su amplio *hinterland*, hasta la desaparición de ambas poblaciones en la crisis del 500 a. C. Esta relación recuerda la anfictionía que debía existir entre *Gadir* y *Hasta Regia* que transmite Estrabón (III, 2,2: ἐπὶ δὲ ταῖς ἀναχύσεσιν ἡ Ἄστα, εἰς ἣν οἱ Γαδιτανοὶ συνίασι μάλιστα, ὑπερκειμένην τοῦ ἐπινείου τῆς νήσου σταδίους οὐ πολὺ πλείους τῶν ἑκατόν), «a las orillas de los esteros, *Asta* es la más conocida*, en la que los gaditanos habitualmente tienen asambleas*»). Este pasaje hace suponer una anfictionía entre la fenicia *Gades* y *Hasta Regia*, la principal ciudad portuaria tartesia, situada «a no mucho más de cien estadios de *Gadir*», unos 19 km, distancia comparable a la que separa La Fonteta de *Herna*, lo que apoya la existencia de una anfictionía similar entre estas poblaciones hasta su desaparición hacia el 525 a. C. Esta anfictionía de hecho entre La Fonteta y *Herna* favoreció un intenso proceso de aculturación orientalizante que desaparece a fines del siglo VI a. C. al imponerse la hegemonía griega focense, probablemente apoyada en una anfictionía con *Ilici* como nuevo centro de poder en el Bajo Segura.

Las excavaciones de La Fonteta documentan la actividad fenicia en el Sureste de Hispania, mientras que *Herna* era el *terminus… Tartesiorum* (*OM* 462-463), pues hasta el Sureste llegaban influjos de la cultura tartésica orientalizantes cuyo epicentro estaba en el Bajo Guadalquivir, como evidencia la difusión de la escritura (de Hoz 2010-2011), la escultura (Almagro-Gorbea y Torres 2010), objetos de bronce, cerámicas, la estructura socio-política y las creencias religiosas. El carácter orientalizante de la *Herna civitas* y su identificación como *terminus… Tartessiorum* (OM 462-463) indican la amplitud geográfica del mundo orientalizante tartesio desde el Atlántico y la cuenca del Guadiana (Almagro-Gorbea y Torres 2010) hasta el Bajo Segura, pues Tartessos y el mundo ibérico constituyen un único ciclo cultural, ya que de los influjos fenicios en la cultura orientalizante tartesia y de los influjos focenses posteriores surgió la Cultura Ibérica a partir del siglo VI a. C. en el proceso histórico más significativo de la Hispania prerromana (Almagro-Gorbea 1996a).

Los fenicios de La Fonteta utilizaban y contribuyeron a difundir la escritura, sistemas de pesos y medidas, innovaciones tecnológicas como el torno de alfarero, la metalurgia del hierro, productos importados o producidos por un artesanado «colonial» de talleres locales, imitados por los indígenas. En el mismo proceso se introdujo el torno para la vajilla de mesa, ánforas para almacén y transporte, la metalurgia del hierro y del plomo, la copelación de la plata, nuevas técnicas de orfebrería y toréutica. Las fíbulas y broches de cinturón y los amuletos y adornos hallados en La Fonteta revelan nuevas formas de vestir, con atuendos de origen oriental que pasaban a las poblaciones ibéricas, como el consumo de vino, aceite y salazones. Entre las importaciones destacan cerámicas y bronces griegos e itálicos, junto a otros productos suntuarios orientales como vasos de alabastro, huevos de avestruz, objetos de marfil, escarabeos, amuletos y collares de pasta vítrea. Estos objetos, además de carácter suntuario, tenían carácter ritual. En este proceso de aculturación orientalizante también se asimilan nuevas concepciones religiosas y políticas, que transforman el imaginario y la organización social de la población, pues las elites beneficiadas por estos contactos, asimilaron nuevas divinidades, ritos y mitos que acrecentaban su poder.

En el proceso de aculturación documentado entre La Fonteta y *Herna* hay que destacar la arquitectura. La arquitectura y urbanismo de *Herna* cambian por influjo fenicio (Lorrio *et al*. 2020) y surge una ciudad de 40 ha de carácter oriental, adaptada a su irregular topografía. Desde La Fonteta llega la tecnología de tallar la piedra (Dridi y Dubeuf 2007; González Prats 2011), con equipos de canteros como los que construyeron el monumento de Pozo Moro.

Los fenicios difundieron por el Mediterráneo innovaciones y técnicas arquitectónicas con equipos de canteros itinerantes capaces de planificar y trazar edificios de acuerdo con una unidad de medida y un trazado previo, que utilizaban piedra blanda local fácil de trabajar y cuyos conocimientos técnicos influyeron en la arquitectura griega arcaica y pasaron a la arquitectura ibérica (*vid. supra*, § 9, 10, 11 y 12). La arquitectura fenicia monumental tenía carácter simbólico y mágico en el plano religioso, pero en el plano social era una expresión de *Machtkunst* para resaltar el poder político de reyes y dinastas (Nylander 1970, 145; *vid. supra*, § 18.6). Uno de estos dinastas sería el «Señor de Pozo Moro», probablemente un *rex* de *Saltigi*, capaz de costear un costoso monumento construido por un equipo de artesanos fenicios o arameos, probablemente como pago por defender los intereses fenicios de La Fonteta y de *Herna* (Almagro-Gorbea 2024b; *vid. supra*, § 19.5 e *infra* § 20.2). Pozo Moro es un monumento representativo de la arquitectura funeraria fenicia de la segunda mitad del siglo VI a. C. en el que destaca su concepción turriforme, el basamento escalonado, los sillares de esquina en forma de león, los frisos y demás relieves, las molduras de gola con baquetón y posiblemente una cubierta apiramidada. Estas innovaciones técnicas, formales e ideológicas procedían de diversas tradiciones constructivas de Oriente, desde Egipto a la Grecia arcaica, lo que muestra la complejidad y el carácter ecléctico de la arquitectura fenicia del siglo VI a. C., de la que surge la arquitectura orientalizante en las principales culturas mediterráneas, proceso del que el monumento de Pozo Moro es un claro exponente.

20.2. Pozo Moro y la crisis del 500 a. C.[70]

El Sureste de Hispania, en particular la estratégica zona del Bajo Segura, evidencia una profunda crisis hacia el 500 a. C., que se relaciona el abandono de La Fonteta y de la ciudad de *Herna* hacia el 525 a. C., paralela a una expansión focense desde el Sureste hacia Andalucía Oriental, crisis relacionada con profundos cambios culturales y sociales que trajo consigo la desaparición de Tartessos y la creciente penetración focense en el Sureste para alcanzar la Alta Andalucía siguiendo la *Via Heraclea* hacia el valle del Guadalquivir, en sentido contrario a los influjos económicos, culturales, políticos e ideológicos orientalizantes. En este marco histórico se inserta la construcción del monumento de Pozo Moro.

En la segunda mitad del siglo VI a. C. el aumento de la conflictividad en el mundo colonial afectó profundamente al Sureste de Hispania y repercutió en la sociedad ibérica (fig. 20.1), proceso que prácticamente coincide con el enfrentamiento entre griegos y persas en las Guerras Médicas, que finalizan con las batallas de Salamina y de Platea el 480 a. C., y con el enfrentamiento entre griegos y púnicos en Sicilia que concluye con la victoria griega en Himera el 480 a. C., lo que supuso un predominio griego en todo el Mediterráneo. En este contexto internacional se encuadra la crisis documentada en el Sureste de Hispania, en la que se percibe un creciente influjo greco-focense a fines del siglo VI a. C. que favoreció tendencias filohelenas entre los iberos (fig. 20.1).

Estos enfrentamientos se relacionan con cambios observados en la segunda mitad del siglo VI a. C. en yacimientos fenicios de las costas meridionales de Hispania, que se fortifican o cambian de emplazamiento hacia puntos mejor fortificados quizás a causa de ataques focenses (Almagro-Gorbea y Guerrero 2009, 352 s.), como se observa en Toscanos y en el Cerro del Peñón en Torre del Mar, sustituidos por el Cerro Alarcón, un emplazamiento más defensivo y bien amurallado. Estos conflictos explicarían la disminución del comercio colonial focense arcaico en esa época. Hacia el 600 a. C. se construye la muralla de La Fonteta y también *Malaka* levanta una muralla en el segundo cuarto del siglo VI a. C. y una segunda muralla a fines de dicha centuria o inicios de la siguiente (Arancibia y Escalante 2006, 60-78, fig. 17-19 y 26-27) y en la colonia fenicia de *Baria*-Villaricos, Almería (Almagro-Gorbea 2010a) se destruyeron los monumentos funerarios. La tumba de un hoplita hallada en *Malaka* (Martín Ruiz 2009; García González y López Chamiz 2019), datada *c*. 525 a. C. a juzgar por su casco corintio de taller magnogreco (Quesada y García González 2018, 206, 217; Graells 2014, 97 s. y 102, n. 413-418; Torelli 2018, 22-23), debió pertenecer a un *hegemon* griego o itálico que quizás participó como mercenario en la defensa de la ciudad en los conflictos de los años 550-525 a. C. Otro indicio es el hallazgo en el campo de la batalla de Himera del 480 a. C. de dos cnémides (Vassallo 2010), semejantes a las aparecidas en Cabezo Lucero, en el Bajo Segura, y en Arroyo Judío, en Cártama, Málaga, lo que apunta a que de esta zona del Sureste procederían los mercenarios ibéricos que participaban en los conflictos de esos años entre griegos y púnicos, siempre enrolados en las filas cartaginesas (Graells 2014, 74; *id*. 2016, 41 s.). Sin excluir posibles conflictos sociales, como la sustitución de monarquías sacras por la tendencia generalizada por el Mediterráneo hacia la isonomía, en estos conflictos desaparecen La Fonteta fenicia y la ciudad orientalizante de *Herna*, sustituidas por la población ibérica de *Ilici*, en La Alcudia de Elche (Almagro-Gorbea *et al*. 2021), por lo que estos hechos parecen relacionados con una expansión focense, que alcanzó su cenit hacia el 500 a. C. y que supuso la desaparición de las tradiciones estilísticas e ideológicas orientalizantes.

---

[70] Este apartado sintetiza el artículo de Almagro-Gorbea, M., Lorrio, A. J. y Torres, M. (2021): «Los focenses y la crisis de *c*. 500 a. C. en el Sureste: de La Fonteta y Peña Negra a La Alcudia de Elche», *Lucentum* 40, 63-110.

El inicio de estos conflictos remontaría a la irrupción del poder naval focense a lo largo del siglo VI a. C. por las costas de *Iberia*, basado en sus pentecónteros, con los que descubrieron Occidente (Hdt. I, 163,1.2), pues eran barcos de guerra rápidos que podían navegar contra el viento y cuyo espolón facilitaba hundir barcos enemigos, en especial al enfrentarse a naves de carga (Almagro-Gorbea 2009e). Esta táctica, que facilitaba a los focenses practicar el comercio o la piratería según las circunstancias, dio lugar a la «talasocracia focense», datada entre los años 584 y 540 a. C. (García Bellido 1948, 113 s.) o entre el 577 y el 534 a. C. (Miller 1971, 62 s., 106 s.), y potenció el comercio con *Tartessos* (Hdt. I, 163 y 165), como documenta el *emporion* jonio en *Onuba*-Huelva (Cabrera 1988-1989; González de Canales y Llompart 2023), que pudiera considerarse un emplazamiento colonial por la producción local de cerámicas jonias (González de Canales y Llompart 2017).

Sin embargo, el 546 a. C. Ciro conquistó Focea (Hdt. I, 163-164) y hacia el 545 a. C. desaparecen el *emporion* jonio en Huelva-*Tartessos* y el «horizonte colonial focense» que hasta mediados del siglo VI a. C. documentan las importaciones griegas en las costas de *Iberia* (Almagro-Gorbea *et al*. 2018). Además, las prácticas piráticas de los focenses huidos de Focea, que habían fundado en Córcega la colonia de *Alalia*, provocaron que una flota formada por 60 naves etruscas y otras 60 naves púnicas se enfrentase a 60 naves focenses en la batalla de Alalia hacia el 540 a. C. y, aunque Heródoto (I,166) señala la victoria de los focenses, la pérdida de 40 naves y el haber quedado las 20 naves restantes inservibles obligó a los focenses a abandonar Córcega y a reorganizar su actividad en el Mediterráneo Occidental (Antonelli 2008, 225 s.).

Aproximadamente una generación después se produce la Revuelta Jonia contra los persas del 499 al 479 a. C., que cristalizó en las Guerras Médicas. El focense Dionisio, nombrado jefe de la flota de la Liga Jonia, al ser derrotados los jonios en la batalla de Lade el 494 a. C., huyó en tres naves enemigas capturadas y se dirigió a Fenicia, desde donde, tras obtener un cuantioso botín (Cozzoli 1978; Domínguez Monedero 2009-2010, 141 s.), se trasladó a Sicilia, dedicándose a la piratería contra cartagineses y etruscos (Hdt. VI, 17). Estos sucesos muestran la inestabilidad del Mediterráneo, pero, además, el 510 a. C. se producía de forma paralela un enfrentamiento entre griegos y púnicos. El espartano Dorieo pretendió conquistar territorios del occidente sículo (Krings 1998, 168, 231), lo que preludia la expansión griega de Gelón una generación después, que condujo al conflicto definitivo que finaliza el 480 a. C. con la victoria griega en Hímera. En este contexto bélico se encuadra la crisis observada en el Sureste de Iberia, donde testimonia un esfuerzo bélico y político paralelo al de Grecia y Sicilia (Almagro-Gorbea *et al*. 2021), en el que, por primera vez en la Historia, Hispania se vio directamente implicada en los conflictos generales del Mediterráneo, aunque las fuentes escritas apenas hacen referencia a estos acontecimientos.

Estos enfrentamientos se reflejan en el Primer Tratado entre Roma y Cartago, probablemente firmado el año 509 a. C. por los primeros cónsules de la República tras la caída de Tarquinio el Soberbio, tratado que Polibio (III, 22,1.2) sitúa 28 años antes de que Jerjes cruzaba el Helesponto en las Guerras Médicas, por lo que se fecharía en el año 508-507 a. C. La antigüedad del texto de este Primer Tratado entre Roma y Cartago se ha puesto en duda (Espada 2009; *id*. 2013), por considerarse reconstruido por Polibio (III, 22-23), pero ese tratado se enmarca en los conflictos bélicos surgidos desde la batalla de Alalia, *c*. 540 a. C., a las de Hímera el 480 a. C. y de Cumas el 474 a. C., en el enfrentamiento entre púnicos y griegos por el dominio del Mediterráneo Occidental (Domínguez Monedero 2009-2010; Vassallo 2010; Espada 2013, 169 s.). Aunque el texto del Primer Tratado es incierto, el Segundo Tratado explicita que *Mastia* de *Tarsis* era el límite de navegación para los romanos (Ferrer 2011-2012), herederos de los intereses de *Massalia* (Nenci 1958), que Roma garantizó hasta las Guerras Púnicas (Polibio III, 95), por lo que el Bajo Segura y su extenso *hinterland*, controlado por fenicios de La Fonteta hasta *c*. 525 a. C., quedaba fuera de la influencia de Cartago, sustituida por los focenses en esa estratégica zona.

En el marco de estos conflictos coloniales y locales se enmarca la crisis observada en el Sureste de *Iberia* en los años en los que se construyó el monumento de Pozo Moro. Su ajuar forma parte de un horizonte de importaciones griegas en el Sureste de Iberia asociado a cambios significativos, como la aparición de un estilo jonio-ibérico en monumentos funerarios y esculturas y la introducción de la escritura «greco-ibérica» (Almagro-Gorbea 2020). Estos elementos reflejan una política expansiva focense, contemporánea a las Guerras Médicas y a los citados conflictos entre griegos y púnicos en Sicilia y en el Mediterráneo Occidental. En esta «crisis del 500 a. C.» desaparece en estos territorios del Sureste la estructura territorial y urbana orientalizante, de raíces fenicias, sustituida por la ciudad-estado «ibérica», más próxima al mundo helénico. Es este proceso la ciudad de *Ilici* pasó a controlar el Bajo Segura y la *Via Salaria Iberica* pasó a estar jalonada por monumentos de estilo jonio-ibérico de las elites que la controlaban (Almagro-Gorbea *et al*. 2021). De estos cambios surge la Cultura Ibérica sobre el substrato precedente «proto-ibérico» orientalizante, de origen fenicio (Almagro-Gorbea 1996a, 77 s.; Grau y Moratalla 2001, 195), pues esta fase orientalizante es el inicio de la cultura material y de la organización económica, social, religiosa e ideológica ibéricas, heredadas del mundo fenicio y tartésico, pero transformadas por influjo de la colonización focense.

La expansión comercial focense por las costas de *Iberia* hasta *Tartessos* alcanzó su auge *c*. 575-550 a. C. La caída de Focea en manos de Ciro hacia el 545 a. C. y el abandono en esas fechas del *emporion* focense de Huelva supusieron el final de ese «horizonte colonial focense» y de la talasocracia focense (Almagro-Gorbea *et al*. 2018). Tras la batalla de Alalia, *c*. 540 a. C. (Hdt. I, 166,2), las importaciones de Grecia del Este en el Sureste y el Levante de *Iberia* son sustituidas por productos de Sicilia, Magna Grecia y *Massalia* y hacia el 500 a. C. llegan vasos áticos acompañados de ánforas masaliotas, corintias y de la Grecia del Este junto a vasos metálicos etruscos, probablemente traídos por el comercio focense de Ampurias. A este «horizonte del 500 a. C.» pertenecen las cerámicas áticas y el *oinochoe* de bronce del ajuar de Pozo Moro, que hay que diferenciar del comercio focense arcaico anterior al tercer cuarto del siglo VI a. C., caracterizado por copas jonias, ánforas de vino y *aryballoi* corintios.

Las importaciones datadas en torno al 500 a. C. eran productos suntuarios de calidad destinados a las elites ibéricas que suponían un impulso renovado del comercio ampuritano focense-masaliota (Almagro-Gorbea 1996a, 77 s.; *Id*., 2009b, 16 s.; Torres 2002, 385), asociado a bronces itálicos (Graells 2008b). Este horizonte refleja una nueva y «agresiva» política comercial focense en el Sureste de *Iberia* con un claro trasfondo político, pues buscaba recuperar la actividad comercial y la influencia perdida tras la crisis que supuso la caída de Focea en manos de Ciro, la desaparición del *emporion* focense de *Tartessos* y la batalla de Alalia entre el 546 y el 540 a. C. (Almagro-Gorbea, dir. 2008, 1010 s.; Almagro-Gorbea *et al*. 2018). En esos conflictivos años los focenses buscaron controlar el Bajo Segura, para, desde esa estratégica zona, controlar las rutas marítimas que por las islas Baleares iba a Cerdeña e Italia y por Ibiza a Sicilia y Cartago y también las rutas terrestres, como la *Via Salaria Iberica* para alcanzar la *Via Heraclea* y la Celtiberia Meridional, zona de reclutamiento de mercenarios celtibéricos, y la vía que por el río Segura y el Guadalentín llegaba a Andalucía Oriental (*vid. supra*). La política greco-focense de control de la *Via Salaria Iberica* y de la *Via Heraclea* explica las ricas importaciones del ajuar de Pozo Moro e igualmente de otros objetos difundidos por esa vía, como el *Schnabelkanne* del Museo de Cuenca, el jarrito de bronce de Haza del Arca y el ánfora de *Segobriga* (Almagro-Gorbea 2009a), además del comercio de la sal, esencial para el ganado y productos como pieles, jamones, etc., lo que permitía atraer a las elites ganaderas celtibéricas y, al mismo tiempo, controlar la salida al Mediterráneo de los mercenarios celtíberos que participaban en los conflictos coloniales (García Bellido 1952b; García-Gelabert y Blázquez 1987-1988; Quesada 2009; Graells 2014; Marín 2016).

Este horizonte comercial del 500 a. C. no solo tuvo impacto económico, pues bronces y vasos áticos testimonian nuevas costumbres e ideas entre las elites ibéricas, como el consumo ritual de vino inspirado en el *symposion*, que suponía la difusión de cultos dionisíacos y de nuevas concepciones de fecundidad, heroización y de la vida en el Más Allá, concepciones introducidas por los focenses en fechas similares a las de Etruria (Werner 2005, 75) y Roma (Daremberg y Saglio 1877, 636 s.). Lo atestiguan el ajuar de Pozo Moro (Almagro-Gorbea 2009a) y otras importaciones, como el sátiro del Llano de la Consolación (García Bellido 1948, lám. 26) y la *pelike* de Cabezo Lucero (Almagro-Gorbea 2009c). También testimonian intensas relaciones con los focenses la introducción del alfabeto «greco-ibérico», utilizado para escribir la lengua ibérica con signos griegos en Alicante y el norte de Murcia desde el siglo IV hasta la segunda mitad del III a. C. (fig. 20.2C), pero que utiliza signos arcaicos para la *eta* y *sampi* anteriores al 500 a. C. procedentes de un alfabeto jonio tardoarcaico de la Grecia Oriental usado desde el siglo VII a mediados del V a. C. (Dubois 1989, 9, n.º 1; Jeffery 1990, 28, 38 s., 325, 368; etc.), lo que revela su origen focense coincidente con los citados hallazgos arqueológicos.

Paralela a esta actividad focense, en torno al 500 a. C. se producen profundos cambios en el patrón de asentamiento del Bajo Segura. Frente a La Fonteta, ya abandonada, surgen

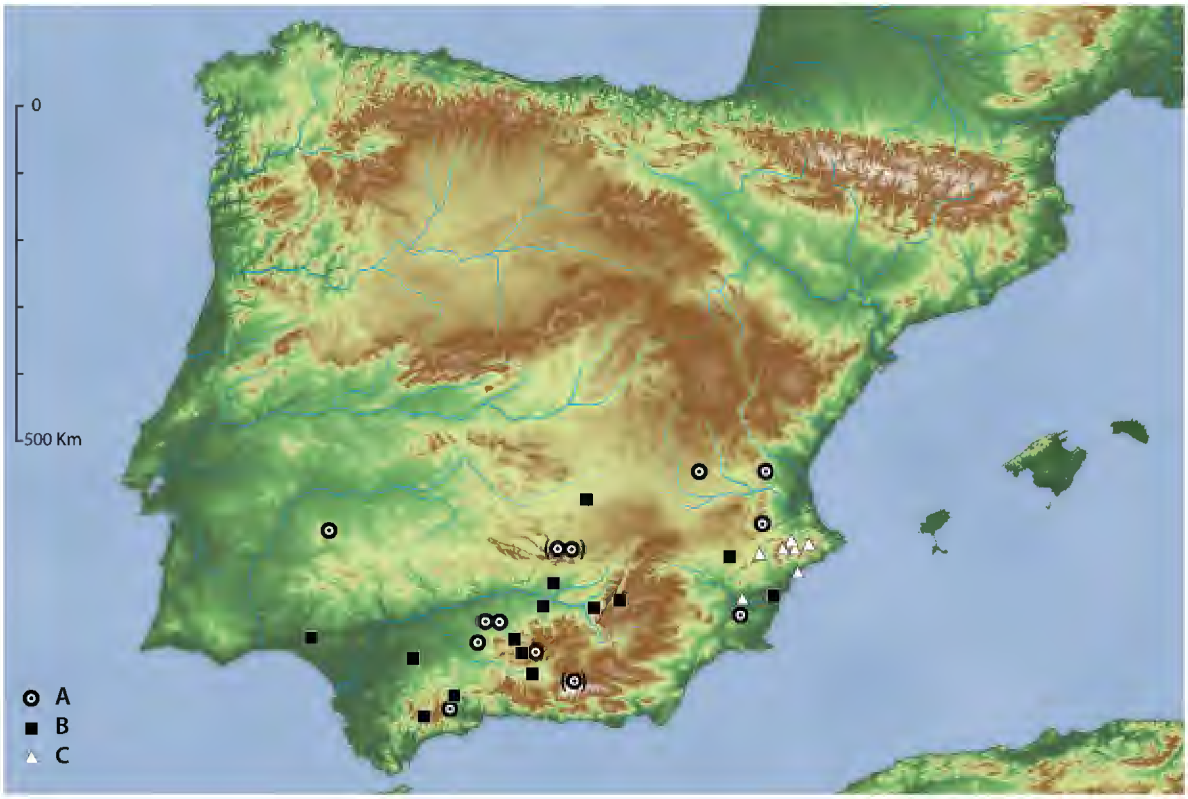


Figura 20.2. Dispersión de los *signa equitum* de tipo La Bastida (A); topónimos en *Ili–* al sur del Júcar (B); escritura greco-ibérica (C) (Almagro-Gorbea y Lorrio 2023).

pequeños *oppida* ibéricos como El Oral, en San Fulgencio, o Cabezo Lucero, en Guardamar del Segura, cuyas importaciones griegas indican elites filohelenas. Más importante es que *Ilici,* en La Alcudia de Elche, a inicios del siglo v a. C. pasó a ser el nuevo centro de este territorio, en el que sustituyó a La Fonteta y *Herna* y pasó a controlar la *Via Salaria Iberica* y demás vías estratégicas. La hegemonía fenicia en el Bajo Segura, apoyada en La Fonteta y *Herna* quedó sustituida por la alianza focense con la ciudad ibérica de *Ilici* como nuevo centro de poder, lo que indica de hecho la hegemonía focense. *Ilici* se consolida como la principal ciudad-estado ibérica en el Sureste con un urbanismo característico del mundo ibérico que prosiguió hasta la romanización. La ciudad se rodea de una muralla de adobes (Uroz Rodríguez *et al*. 2022), como las de El Oral y La Picola, en Santa Pola, de fines del siglo v a. C. (Badié *et al*. 2000, 95 s., lám. 19-20), con un zócalo de grandes piedras a modo de *lithologema* (Sala 2006, 132-137), técnica probablemente de origen oriental conocida en el mundo ibérico (Moret 1996, 73 s.) y documentada en la Magna Grecia (Aurenche 1993; Tréziny 2010, 82 s.) y en la acrópolis de Heuneburg hacia el 540-530 a. C., donde se considera un influjo de *Massalia* (Gerbach 1995; Ays 2013, 34 s.).

Ilici sería una población de carácter urbano, pues tenía un templo con capiteles protoeólicos (Ramos 1995, 12), semejantes a los hallados en La Quéjola, Albacete (Blánquez y Olmos 1993). En *Ilici* aparecen las mejores esculturas jonio-ibéricas a inicios del siglo v a. C., creadas por artesanos formados en un estilo jonio arcaico de gran calidad, entre las que destaca la Dama de Elche, la mejor escultura ibérica, datada *c.* 470-460 a. C. por su cuidado estilo severo (Almagro-Gorbea 2024c). Esta nueva corriente artística sustituye al anterior estilo orientalizante tartesio-ibérico (Chapa 1980, 183 s.; Ramos Fernández y Ramos Molina 1992, 44-47, fig. 9-10, lám. 21; Almagro-Gorbea y Torres 2010, 382, fig. 303f).

Por consiguiente, este horizonte focense del 500 a. C. supuso un profundo cambio, socio-político y cultural, asociado a intereses económicos del comercio focense reactivado con importaciones de vasos áticos y de bronces itálicos de calidad tras controlar las principales vías de comunicación del Sureste y al introducir la plástica jonio-ibérica y la escritura greco-ibérica. También respondía a esa agresiva política la reorganización territorial del Bajo Segura favorecida por cambios ideológicos de las elites ibéricas, que pasaron de sustentar su poder en monarquías sacras a una ideología ecuestre heroica, no alejada de la del arcaísmo griego, como testimonian los estandartes o *signa equitum* conocidos como «Jinetes de tipo La Bastida» (fig. 14D.5B y 20.2A), documentados desde el sur de Valencia hasta la Meseta Oriental, Andalucía y Extremadura (Almagro-Gorbea y Lorrio 2007; Almagro-Gorbea, Lorrio y Vico 2019; Almagro-Gorbea y Lorrio 2023), símbolos de poder de las elites regias que citan los textos históricos (Caro Baroja 1971; Almagro-Gorbea 1996a, 84 s.).

En efecto, la política filohelena también se manifiesta en un profundo cambio ideológico a fines del siglo VI a. C. La sociedad ibérica evoluciona desde concepciones basadas en dinastas sacros como el «Señor de Pozo Moro», un *rex* que era intermediario con los dioses, como en Oriente y en las monarquías orientalizantes de Chipre, el Lacio y Etruria, como el *basileús kaì hierós* o rey-sacerdote de las monarquías hereditarias fenicias de Sidón, Tiro, Israel, las chipriotas de Pafos y las de otros lugares, por lo que el rey asociaba el culto divino y regio, pues sus divinidades eran las de toda la población, lo que explica las características y el significado sacro del monumento de Pozo Moro. Esta concepción del poder permite comprender la importancia del culto funerario dinástico en Pozo Moro, ideología que procede del culto a los *Rephaim* o antepasados del rey en Oriente (Niehr 2017).

Sin embargo, a partir de la crisis del 500 a. C., el *rex* adquiere carácter guerrero y pertenece a un clan gentilicio descendiente de un héroe mítico, protector del dinasta y de toda la sociedad (Almagro-Gorbea 1996a, 84 s.; *id*. 2009c; Almagro-Gorbea y Lorrio 2011, 60 s.). Esta concepción política sustituye en la sociedad ibérica al monarca sacro orientalizante (Almagro-Gorbea 1996a, 70 s.), cambio ideológico comparable al documentado en la Grecia arcaica y en Etruria y el Lacio en el siglo VI a. C. (Alföldi 1965; Torelli 1981, 174 s.; Jannot 1976, 192 s.; Giangiulio 2016; Smith y Lulof, eds. 2017; etc.). Las nuevas élites ibéricas reflejan su estatus en el ritual funerario con *heroa* monumentales con esculturas ecuestres y escenas de lucha, de caza y otros temas heroicos que resaltaban al antepasado, como en los *heroa* jonio-ibéricos de *Obulco* (fig. 20.3), en Porcuna (Negueruela 1990), de Huelma, en Jaén (Molinos *et al*. 1998) y de *Ilici* (fig. 20.4), en La Alcudia de Elche (Ramos Folqués 1950; *id*. 1955). Su estructura arquitectónica se desconoce, pero suponían la continuidad de la tradición de *Machtkunst* que evidencia el monumento orientalizante de Pozo Moro, aunque su estilo denota la presencia de escultores jonios. Esta ideología heroica de origen griego se vería favorecida por una nueva ideología guerrera procedente del mundo ibérico septentrional derivado de los Campos de Urnas (Almagro-Gorbea 1996a, 84 s.; Graells 2007; Almagro-Gorbea y Lorrio 2011, 86 s.), basada en la creencia en un Héroe Fundador que organiza la sociedad (Almagro-Gorbea 2009d; *id*. 2013, 269 s.) y que da su nombre a su pueblo, como Rómulo a Roma, Orisón a los Oretanos (Diod. 25.12) o Edecón

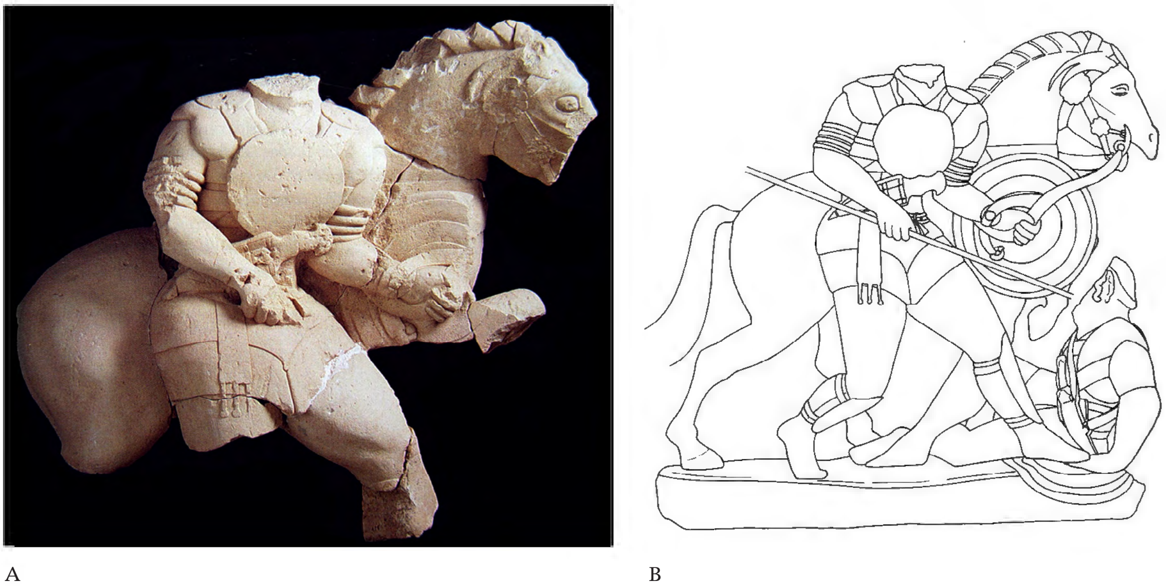


Figura 20.3. A-B, Guerrero ecuestre del *heroon* de *Obulco*, Porcuna, Jaén (foto: Museo de Jaén; dibujo I. Negueruela).

a los Edetanos (Liv. 27,17,1). Esta heroización es de origen indoeuropeo, como el mito del «Rey-Lobo» de La Alcudia (fig. 20.4), cuyo carácter de héroe lobuno es comparable a Rómulo o a Ciro (Almagro-Gorbea 1995a), como también reflejan mitos indoeuropeos las esculturas jonio-ibéricas de Porcuna (fig. 20.3), labradas hacia el 480 a. C. (Negueruela 1990), el «Guerrero sacrificando un carnero» de La Puerta de Segura (fig. 18.1A), datado *c*. 490 a. C. (Almagro-Gorbea y Lorrio 2011, 17 s.), y otros mitos ibéricos narrados en cerámicas de fechas posteriores (Álvarez Peña 2007; Pérez Blasco 2014; Almagro-Gorbea 2024a).

Estas creencias indoeuropeas probablemente procedían de la expansión en el siglo VI a. C. de necrópolis de incineración desde la Cataluña meridional hasta el Sureste y Andalucía Oriental, al parecer asociadas a elites que usan una panoplia de prestigio con nuevas armas, como *soliferrea* y grebas de bronce (Farnié y Quesada 2005) y *kardiophylakes* (Graells 2012a). Estas nuevas armas confirman la expansión de elites guerreras originarias de los Campos de Urnas del Noreste, que alcanzan su auge entre el siglo VII y mediados del siglo V a. C., cuando asimilan elementos fenicios y focenses y se multiplican sus poblados y necrópolis. En consecuencia, todo el NE de la Península Ibérica, desde el Languedoc Occidental y el Rosellón hasta el Valle del Ebro oriental, el Bajo Aragón y las regiones levantinas septentrionales, ofrece un substrato derivado de los Campos de Urnas de estructura gentilicia de origen ultrapirenaico, que asimila el substrato de la Edad del Bronce (Ruiz Zapatero 1984; *id*. 2014), como evidencian su ritual funerario (Almagro-Gorbea y Moneo 2000, 130 s.; Moneo 2003, 371-372, 418-423; Almagro-Gorbea y Lorrio 2011, 86 s.) y sus asentamientos (Almagro-Gorbea 1995c, fig. 8,2, 10 y 13; Moret 1996, 145 s.; Lorrio 2005, 96 s., 103 s.), frente al urbanismo orientalizante «aglutinante» o de viviendas aisladas de *Herna* (González Prats 1983; Lorrio *et al*. 2020). Este es el substrato de Campos de Urnas de los pueblos ibéricos septentrionales que entraron en contacto con fenicios y griegos, fase denominada «paleoibérica» por corresponder al inicio de la Cultura Ibérica.

De forma paralela el caballo pasó a ser símbolo de estatus (Almagro-Gorbea 2005b), como evidencian los *signa equitum* (Almagro-Gorbea, Lorrio y Vico 2019; Almagro-Gorbea y Lorrio 2023) y las esculturas ecuestres de *heroa* y monumentos funerarios ibéricos (Blánquez 1997; Blánquez y Sanz Gamo 2010). Una generación después de Pozo Moro, antes del 480 a. C., se construyó el *heroon* monumental de Porcuna sobre una necrópolis orientalizante (González Navarrete *et al*. 1980, 183 s.; Torrecillas 1985), quizás para resaltar del poder de una nueva dinastía, con escenas de lucha en las que el jinete es el vencedor, aunque combate a pie, como en el mundo heroico arcaico (fig. 20.3). En consecuencia, *signa equitum, heroa* y monumentos funerarios de estilo jonio-ibérico representan la imagen del antepasado ecuestre heroizado con modelos del mundo heroico griego arcaico (Domínguez Monedero 2005), lo que refleja la transformación ideológica de las elites sociales y políticas de la sociedad ibérica, en un proceso similar al documentado en Grecia e Italia, donde el caballo pasó a ser el símbolo de estatus, como muestra el arte griego arcaico y la decoración de las *regiae* etruscas y laciales (Torelli 1981, 83 s., fig. 22C). Estas aristocracias ecuestres arcaicas tuvieron un papel esencial en la desaparición de las monarquías en Grecia y Roma, lo que hace suponer un fenómeno similar en Hispania, al sustituir a las monarquías orientalizantes dentro de la tendencia general en todo el Mediterráneo hacia la isonomía (De Sanctis 1984, 103 s.; Alföldi 1965). Los focenses apoyarían a estos dinastas más afines a su cultura, frente a las monarquías sacras orientalizantes, de ideología e intereses afines al mundo feno-púnico, como refleja el nuevo estilo estético e iconográfico de origen jonio (fig. 20.3), que hacia el 500 a. C. sustituyó la tradición orientalizante aún vigente en el monumento de Pozo Moro.

La construcción del monumento de Pozo Moro coincide con la política expansiva jonio-focense en los años cruciales del enfrentamiento de Grecia con Persia en Oriente y con Cartago en Sicilia. En el Sureste de Hispania esta agresiva política focense contribuyó a transformar la tradición orientalizante originaria de la colonización fenicia con nuevas formas socio-políticas y culturales que suponían una progresiva helenización de gran significado socio-político, pues supuso la desaparición de las tradiciones orientalizantes, lo que ayuda a comprender la crisis socio-ideológica que supuso el ocaso de Tartessos y la desaparición, en una o dos generaciones, de la sociedad orientalizante regida por reyes sacros sustituida por monarcas gentilicios y aristocracias ecuestres. Esta nueva concepción del poder se vería favorecida por su afinidad con el mundo griego arcaizante de las colonias focenses de Occidente, frente a las monarquías sacras de tradición oriental, extrañas a la cultura griega y a su ideología y con intereses afines al mundo feno-púnico, como se ha indicado. Por ello, esta nueva ideología, que se manifestaban en una iconografía y en gustos estéticos nuevos, sustituye hacia el 500 a. C. la tradición orientalizante, aún vigente en un monumento tan significativo y «tardío» como Pozo Moro.

20.3. El «Señor de Pozo Moro» y la monarquía ibérica

El monumento de Pozo Moro fue construido a fines del siglo VI a. C. por artesanos fenicio-arameos, probablemente como pago de los fenicios de La Fonteta para proteger las vías de comunicación del Sureste y la frontera interior de su *hinterland*. Este monumento, desde las primeras interpretaciones, planteó que la sociedad orientalizante ibérica estaba gobernada por monarcas (Almagro-Gorbea 1983a, 220; *id*. 1996a, 44 s.), como indican las fuentes escritas y las tradiciones míticas sobre la monarquía en Tartessos y sobre el mundo ibérico (Caro Baroja 1971; Almagro-Gorbea 1996a, 44 s., 50 s.; Moret 2002-2003), tal como confirman las grandes sepulturas tartesias y las construcciones palaciales orientalizantes (Almagro-Gorbea 1996a, 55 s.).

Pozo Moro se inserta en el debate sobre la realeza ibérica (Alvar 1990; Muñiz 1994; Pitillas 1997; Coll y Garcés 1998; Ruiz Rodríguez 1998; Moret 2002-2003; etc.). Las características del monumento evidencian que perteneció a un *basileús* o *rex* de carácter sacro, vinculado míticamente con la divinidad, la «Diosa de Pozo Moro», que lo protege y que sustentaba su poder (*vid. supra*, § 14A y 18), lo que suponía que el poder radicaba en la divinidad, que lo administra a través del rey, que era su esposo y sumo sacerdote, de ahí su carácter sacro.

En Oriente el rey era el intermediario con los dioses y su carácter sacro se manifestaba en ritos destinados a mantener la protección divina del rey, de su familia, de la ciudad y de su territorio y de toda la población. Estas creencias, en las que se fundamentaba el poder en Oriente, se extendieron por el Mediterráneo, desde Fenicia a Chipre, Grecia, Etruria, el Lacio, Cartago e Hispania. El rey sacro asociaba el culto divino y regio, ya que las divinidades protectoras del rey eran las de toda la población, como el *basileús kaì hierós* o rey-sacerdote de las monarquías hereditarias fenicias y chipriotas de Sidón, Tiro, Israel o Pafos. Este contexto indica que el culto funerario regio del monumento de Pozo Moro tiene precedentes en el culto oriental a los *Rephaim* o antepasados del rey (*vid. supra*, § 17 y 18) y la estructura turriforme del monumento es similar a la de otros monumentos regios de Amrit y Tiro y también recuerda los pilares funerarios licios (Deltour-Levie 1980; *id*. 1982), pertenecientes a dinastas de tipo regio (Draycott 2015; Hoff 2017; Seyer 2020), semejantes a los que gobernaban otros territorios de Anatolia (*vid. supra*, § 12 y 18).

Sin embargo, a fines del siglo VI a. C. la sociedad ibérica evoluciona al desaparecer las monarquías sacras orientalizantes de origen divino, sustituidas por monarquías de tipo heroico, como ocurrió en Grecia, Etruria y el Lacio (*vid. supra*). Pozo Moro es todavía un monumento orientalizante, construido por artesanos fenicio-arameos hacia el 500 a. C., como evidencia su significado, su estilo e incluso el ritual fenicio del «jarro y el brasero» para libaciones. Sin embargo, los suntuosos objetos que componían ese ajuar de libación, probablemente adquiridos ex profeso para los ritos funerarios, tanto el *oinochoe* de bronce como el *kylix* y el *lekythos* áticos, forman parte del «horizonte de importaciones del 500 a. C.» (Almagro-Gorbea *et al*. 2021), por lo que parece reflejar una actitud filohelena, relacionada con los influjos escultóricos greco-orientales documentados desde fines del siglo VI a. C. en el Sureste, que se acentúan a inicios del siglo V a. C., cuando se crea el *heroon* de *Obulco*-Porcuna *c*. 480 a. C. (González Navarrete 1987; Negueruela 1990, 302-303; Almagro-Gorbea 1996a, 64 s.) y la Dama de Elche *c*. 470-460 a. C. (Almagro-Gorbea 2024c), monumentos que muestran el drástico cambio a partir del siglo V a. C. que caracteriza los inicios de la Cultura Ibérica.

De manera paralela estímulos indoeuropeos llegados desde los Campos de Urnas del Noreste impulsaron la evolución hacia monarquías guerreras gentilicias, que serían favorecidas por los focenses por ser más afines a su ideología y porque beneficiaban su política expansiva al mantener posturas filohelenas (*vid. supra*, § 20.2). Estos acontecimientos explican la evolución de la sociedad ibérica hacia nuevas concepciones políticas, al pasar de dinastas como el «Señor de Pozo Moro», cuyo poder radicaba en ser un monarca sacro protegido por la divinidad, como manifiesta su monumento funerario, a una nueva concepción del *rex* basado en su carácter guerrero. Las circunstancias históricas indican que el «Señor de Pozo Moro», a pesar del carácter sacro de su monumento funerario, debió ser un rey guerrero, como los *hegemones* que mandaban a los griegos en el «Catálogo de las Naves» de la *Ilíada* (II, 494-759), considerados «capitanes», «jefes», «líderes», «señores» y «comandantes» (Wilkinson 2015, 122 s.), pues el *hegemón* ostentaba el mando militar y daba órdenes y guiaba al combate al frente de sus tropas, pero con frecuencia ostentaba también el poder político como *basileús* o *rex* (Liddell y Scott 1968, s.v. «Hegemón»). Este sería el caso del «Señor de Pozo Moro», que, además de *rex* sacro, se consideraría de estirpe heroica y gentilicia, como los dinastas de Anatolia bajo el poderío persa.

Este significativo cambio en la concepción ideológica del poder se asocia a nuevas corrientes comerciales y a gustos helenizantes en la clase ibérica dirigente que evidencian su actitud filohelena, como la que indicaría el ajuar del «Señor de Pozo Moro» en sus últimos años de reinado. Este cambio de orientación en la política de alianzas con fenicios y focenses se debe relacionar con la intensificación de los influjos escultóricos greco-orientales a fines del siglo VI a. C. en el Sureste (*vid. infra*, § 20.4), cambio acentuado a finales de siglo cuando estos influjos penetran muy al interior, como testimonian las esculturas del *heroon* de *Obulco* hacia el 480 a. C. (Negueruela 1990, 302-303; Almagro-Gorbea 1996a, 64 s.). Además, tras la construcción del monumento turriforme de Pozo Moro, a lo largo del siglo V a. C. varias generaciones sucesivas se enterraron en los grandes túmulos escalonados de la necrópolis (fig. 4.7), túmulos que hay que atribuir a los herederos del «Señor de Pozo Moro», lo que confirmaría la existencia de una dinastía gentilicia que se consideraría descendiente de un héroe mítico, protector del dinasta y de toda la sociedad (Almagro-Gorbea 1996a, 84 s.; *id*. 2009c; Almagro-Gorbea y Lorrio 2011, 60 s.). En consecuencia, el «Señor de Pozo Moro» debió ser un monarca sacro de carácter orientalizante como evidencia su monumento, pero, al mismo tiempo, tendría carácter guerrero gentilicio y se consideraría descendiente de un antepasado mítico heroizado, con una nueva concepción de la monarquía que sustituyó a la tradición orientalizante del monarca sacro y pasó a ser el fundamento de la sociedad ibérica (Almagro-Gorbea 1996a, 70 s.), cambio ideológico comparable al ocurrido en Grecia, Etruria y el Lacio en época arcaica.

20.4. Pozo Moro y el Arte Ibérico

El monumento de Pozo Moro ha supuesto una aportación fundamental en el estudio del Arte Ibérico. Pozo Moro, al proporcionar contexto arquitectónico y cronología segura (Almagro-Gorbea 1983a, 229 s.), ha permitido valorar los monumentos funerarios de la arquitectura ibérica, antes desapercibidos por falta de análisis de sus restos en museos y colecciones, atribuidos sin precisión a «templos» o «santuarios», como ocurría también con las esculturas, la mayoría procedentes de necrópolis, cuya evolución estilística y cuya función funeraria era discutida por falta de datos históricos y funcionales objetivos. Pozo Moro permitió valorar los numerosos restos de monumentos ibéricos existentes (Almagro-Gorbea 1983a, 230 s.) y descubrió la personalidad de la arquitectura ibérica al superar la limitada visión que existía hasta entonces (García Bellido 1945b; *id*. 1954, 373 s.), por lo que ha contribuido a conocer la sociedad y la Cultura Ibérica, a valorar las interrelaciones del Arte Ibérico con el fenicio y el griego y a analizar su personalidad entre las grandes culturas circunmediterráneas de la Antigüedad.

Paisaje arquitectónico de las necrópolis ibéricas

El análisis de los restos arquitectónicos y escultóricos ibéricos realizado para estudiar el monumento de Pozo Moro permitió identificar y diferenciar monumentos turriformes y «pilares-estela» rematados por esculturas zoomorfas, lo que aportó una nueva visión del «paisaje» de las necrópolis ibéricas y reveló la complejidad de la arquitectura ibérica y la función funeraria de gran parte de su escultura (Almagro-Gorbea 1983a, 229 s.). Además, la cronología de Pozo Moro permitía la seriación estilística de los elementos de arquitectura y abrió una nueva vía para la clasificación estilística de la escultura ibérica (Chapa 1980; *id*. 1985) y para valorar la función arquitectónica de gran parte de la escultura ibérica, tanto de los leones y animales de esquina (Almagro-Gorbea 1983a, 229 s.; Castelo 1995), como de las esculturas zoomorfas que remataban los pilares-estela, y también constató la función arquitectónica de los frisos de relieves y de las molduras de gola. Igualmente, Pozo Moro permitió conocer el sistema metrológico de origen oriental usado en la arquitectura ibérica, que abrió nuevas líneas de estudio (Almagro-Gorbea 1983a, 211 s.; Almagro-Gorbea y Gran Aymerich 1991, 186 s.; Izquierdo 2000, 402 s.), y las técnicas de estereotomía de origen oriental, coherentes con el estilo siriohitita de leones y relieves, que pasaron a la Cultura Ibérica (Almagro-Gorbea 1983a, 208 s.; Izquierdo 2000), lo que documentaba la aculturación en el campo tecnológico.

Pozo Moro permitió igualmente reconstruir el «paisaje de las necrópolis ibéricas» y la estructura social jerarquizada de su sociedad (Almagro-Gorbea 1978c; *id*. 1980b). En las áreas meridionales del mundo ibérico, del Sureste y de Andalucía Oriental, aparecían tres tipos de construcciones monumentales funerarias: monumentos turriformes, *heroa* y pilares-estela, todos ellos decorados con esculturas, además de una tradición de tumbas de cámara de origen orientalizante en la zona bastetana (Almagro-Gorbea 1982b). Estos monumentos destacaban sobre una mayoría de tumbas más simples, en especial en el Sureste, que eran túmulos escalonados hechos con muretes de piedra o adobe revocados de barro, levantados sobre el *bustum* en el que se enterraba la urna, túmulos que se agrupan en las necrópolis en ocasiones formando calles con cierta disposición alineada y orientada al orto solar. Estas tumbas miden ente 1 y 10 m de lado, por lo que las mayores, con estructura escalonada, se denominaron «principescas» por su tamaño y riqueza (Cuadrado 1968a) y, aunque carecen de esculturas, evidencian la organización social jerarquizada y la complejidad del ritual funerario. Estas sepulturas tendieron a predominar a partir del siglo IV a. C. al desaparecer prácticamente la tradición de monumentos arquitectónicos, muchos destruidos intencionadamente, lo que refleja la evolución socio-ideológica de la Cultura Ibérica hasta la Romanización.

Monumentos turriformes y pilares-estela

La mayor o menor monumentalidad de la tumba reflejaba el estatus social de su propietario, lo que permite diferenciar tres niveles o estratos sociales. Los monumentos turriformes, las grandes tumbas de cámara y los *heroa* con esculturas corresponderían a la elite que ocupaba la cumbre de la pirámide social, teóricamente *basileis* o *reges* ostentadores del poder, mientras que los pilares-estela y las cámaras menores pertenecerían a *principes* heroizados, pues su número es escaso en las necrópolis en que aparecen y su ejecución supone un costoso trabajo especializado. Todos estos monumentos, por su emplazamiento y características, eran símbolos de *Machtkunst* en la jerarquizada sociedad ibérica, cuyas elites, enterradas en estos monumentos, controlarían el comercio de objetos suntuarios llegados desde el mundo colonial o producidos por artesanos especializados, como vasos áticos, perfumes, objetos de bronce, etc., que eran símbolos de estatus social en este mundo y en el Más Allá. Frente a estos monumentos, la mayoría de las tumbas reflejan un nivel social inferior, de clientes de la elite gentilicia, sin excluir que la población de carácter servil no gozara de estos ritos funerarios. Este «paisaje» de las necrópolis ibéricas permite reconstruir su jerarquizada sociedad (Almagro-Gorbea 1978c), que se puede comparar con otras culturas del Mediterráneo, como las necrópolis licias y griegas, mientras que las necrópolis tumulares con cámara bastetanas recuerdan necrópolis anatólicas y etruscas. Esta tipología de las tumbas ibéricas refleja la estructura de su sociedad con más precisión que las referencias escritas y define la personalidad de la Cultura Ibérica entre las culturas circummediterráneas de la Antigüedad.

Las sepulturas más monumentales de la Cultura Ibérica eran monumentos turriformes, cuyo número es reducido, pues apenas se conocen unos 30. Estos monumentos destacarían en la necrópolis por su mole arquitectónica y por ocupar un lugar central, que en casos como Pozo Moro dieron origen a la necrópolis surgida en su entorno por vínculos que explican la *fides ibérica* (Ramos Loscertales 1924; Rodríguez Adrados 1946; Dopico 1998; etc.). Pozo Moro evidencia que estas sepulturas turriformes corresponderían a la élite social, de tipo regio. En La Alcudia de Elche (Almagro-Gorbea 1983a, 235 s., fig. 10, 12 y 13), en Cástulo (*id*., 233 s.; Izquierdo 2000, 85 s.) y en Osuna (Engel y Paris 1904; Chapa 1980, 163 s.; *id*. 2012; Corzo 1997) se identifican varios monumentos turriformes, lo que indica que son necrópolis de régulos locales, como Cerdubelo en Cástulo (Liv. 28, 20,11). Estos monumentos pudieron ser obra de talleres locales de tipo «áulico» al servicio del dinasta, pero también hay tumbas monumentales aisladas, como Pozo Moro, situadas en un lugar preeminente o en un cruce de vías de comunicación como símbolo de su control, seguramente construidas por equipos de canteros itinerantes.

De nivel similar se pueden considerar las grandes tumbas de cámara bastetanas (Almagro-Gorbea 1982b), que llegarían hasta Archena y La Alcudia por el Sureste, en ocasiones de carácter arquitectónico, como en *Tutugi*, Galera (Cabré y Motos 1920). La tumba de la Dama de Baza (Presedo 1973) perteneció a una reina heroizada identificada con la divinidad, como indica su escultura-canopo en un trono alado, su rico ajuar y su situación central en la necrópolis rodeada de tumbas de importancia decreciente de la elite gentilicia (Ruiz Rodríguez *et al*. 1992; Ruiz y Molinos 2010, fig. 5), estatus regio que también tienen algunas tumbas de *Tutugi* por su situación y características (Rodríguez-Ariza *et al*. 2008; Almagro-Gorbea 2008a; Rísquez *et al*., eds. 2022).

También entre los monumentos funerarios regios se deben incluir los *heroa* monumentales decorados con esculturas de *Ilici*, *Obulo*-Porcuna y El Pajarillo, Huelma, Jaén, probablemente erigidos sobre la tumba real o supuesta de un dinasta regio heroizado, quizás para justificar su derecho sobre el territorio como en los *heroa* de la Grecia arcaica (Bérard 1983; Polignac 1995, 151 s.). El *heroon* mejor documentado es el de *Obulco*, construido sobre una antigua necrópolis orientalizante tartésica (González Navarrete *et al*. 1980), tal vez de sus antepasados, sobre la que se forma una necrópolis ibérica tras ser destruido el monumento, como se observa en Pozo Moro y en Baza. Igualmente en *Ilici* existían *heroa* que exaltarían la dinastía regia, aunque sus

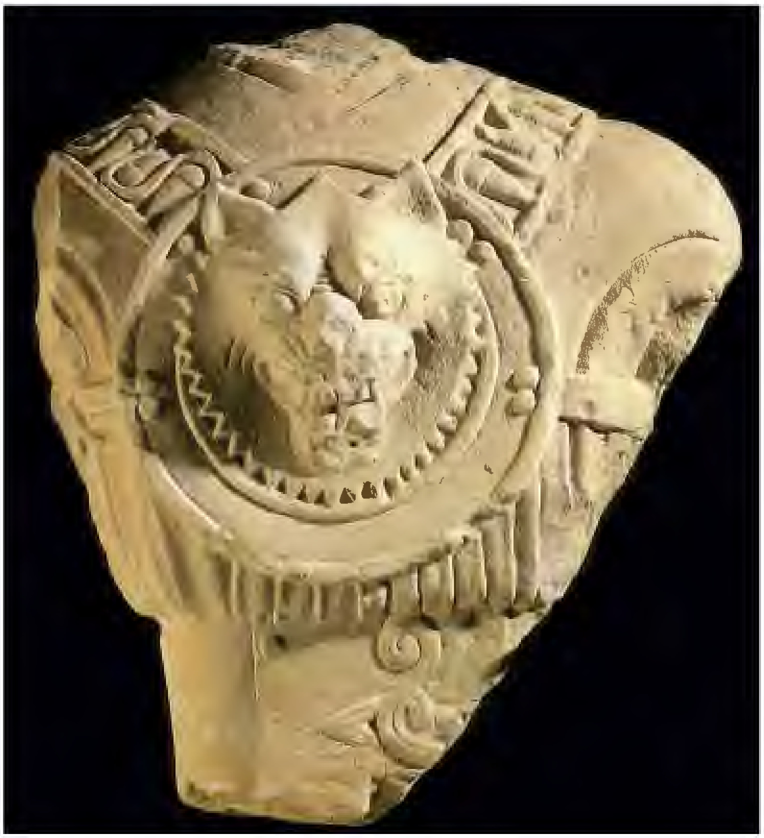


Figura 20.4. «Rey-Lobo» de un *heroon* de *Ilici*, La Alcudia de Elche, Alicante (foto: Museo de La Alcudia de Elche).

esculturas están muy fragmentadas (Ramos Folqués 1955), como el guerrero con *kardiophilax* lobuno (fig. 20.4), que pudiera ser el *Heros ktistes* fundador de la dinastía y de la población (Almagro-Gorbea 1995a), cuya ideología heroica y guerrera, documentada en la sociedad ibérica a partir del siglo v a. C., contrasta con la monarquía sacra de Pozo Moro, como contrasta su estilo jonio-ibérico, derivado del arcaísmo griego, como ocurre en *Obulco*, donde entre las esculturas del *heroon* destaca un caballero que combate a pie y vence a su enemigo (fig. 20.3), como en las luchas heroicas del mundo griego arcaico.

Otro monumento funerario ibérico característico es el pilar-estela rematado por una escultura zoomorfa (Almagro-Gorbea 1983c; Izquierdo 2000). Su número es reducido, frente a las sepulturas de rango inferior, lo que indica la pertenencia de sus poseedores a la elite social, por lo que pueden atribuirse a régulos menores o a *principes* o jefes de clanes gentilicios. Su estructura coronada por un animal, como leones, toros, esfinges, sirenas o grifos, procede del animal dispuesto sobre quemaperfumes rituales orientalizantes y sobre *larnakes* funerarios bastetanos (Schüle y Pellicer 1963; Bandera y Ferrer 1994). Este animal mítico de función apotropaica sería el símbolo de la divinidad que protegía el monumento por ser el *nefesh* del difunto, pues el pilar-estela es de origen sirio-fenicio (Almagro-Gorbea 1983c; Almagro-Gorbea y Torres 2010, 287-288, fig. 242), como indica la sirena de Villaricos (Almagro-Gorbea y Torres 2006; 2010, 279 s.), que coronaría un pilar-estela similar al *naiskos* representado en una estela de Arados (Perrot y Chipiez 1885, 73; Moscati, ed. 1988, 300), origen fenicio similar al de las estelas arcaicas griegas con una sirena sobre una gola (Richter 1961; Izquierdo 2000, 366 s., fig. 191-192).

En Hispania los más antiguos pilares-estela son fenicios, como la sirena de Villaricos (fig. 13.13A), datada a inicios del siglo vii a. C., pero estos monumentos se difundieron por el ámbito tartesio-ibérico orientalizante en los siglos vii y vi a. C. (Almagro-Gorbea y Torres 2010, 366 s.). En la crisis del 500 a. C., artesanos jonio-focenses introdujeron en esta tradición animales de estilo greco-oriental (Langlotz 1966), aunque se mantuvo la gola de origen fenicio, si bien con molduras jonias (Almagro-Gorbea 1983a, 262; Izquierdo 2000, 75 s.; Almagro-Gorbea *et al*. 2004, n.º 363-365; Almagro-Gorbea y Torres 2010, 374 s.; Almagro-Gorbea *et al*. 2021). El pilar-estela de Monforte del Cid tenía un toro de estilo jonio tardo-arcaico (fig. 13.14B), datado hacia el 500 a. C., dispuesto sobre una gola con cimacio lésbico que corona una falsa puerta (Almagro-Gorbea y Ramos 1986; Blech *et al*. 2001, 621, lám. 218; *contra*, sin argumentos válidos, Prados 2007), lo que evidencia el eclecticismo formal e ideológico de estos monumentos, generalizados entre las elites del Sureste (Almagro-Gorbea 1983c; Izquierdo 2000). Se alzaban en cruces de caminos y en puntos destacados del paisaje para resaltar al dinasta heroizado y en su entorno surge la necrópolis gentilicia de sus descendientes, como en Cabezo Lucero (Aranegui *et al*. 1993, n.º 40, 42, 51), donde se constata el mismo proceso que en Pozo Moro (Alcalá-Zamora 2003). Los toros, leones, esfinges y sirenas orientalizantes de origen fenicio que coronaban los monumentos (fig. 13.13A y 14A) fueron paulatinamente sustituidos por sirenas, toros androcéfalos, grifos, sirenas y animales de estilo jonio-ibérico (fig. 13.13B y 14B). Este cambio de estilo diferencia los modelos orientalizantes de los jonio-ibéricos, mientras que las golas y molduras orientalizantes adoptan contarios, ovas y cimacios lésbicos originarios de la Grecia oriental (Ganzert 1983; Altekamp 1991).

Este cambio estilístico, introducido por artesanos jonios, crea un estilo jonio-ibérico en el Sureste muy anterior al influjo púnico (Almagro-Gorbea *et al*. 2015-2016, fig. 10), como evidencia el estilo jonio tardo-arcaico del pilar-estela de Monforte del Cid (fig. 12.16) y como confirman estelas rematadas en palmetas arcaicas (Izquierdo 2000, fig. 65 y 70,1), dentro de una corriente estilística «jonio-ibérica» introducida por los focenses (Langlotz 1966), cuya máxima expresión es la «Dama de Elche» (fig. 20.5) creada *c*. 470-460 a. C. (Almagro-Gorbea 2024c).

El significado histórico del estilo jonio-ibérico

Los relieves y esculturas del monumento de Pozo Moro son obra del «*Taller de Pozo Moro*» (*vid. supra*, § 13), formado por un equipo de canteros itinerantes originarios de territorios arameos del Norte de Siria o del Norte de Fenicia, que introducen en Hispania la arquitectura funeraria fenicia del siglo VI a. C. asociada a relieves de un arcaizante estilo sirio-hitita arameo. A pesar de su personalidad, Pozo Moro forma parte de las esculturas, marfiles, bronces, orfebrería y glíptica llegados desde Oriente al extremo occidental del Mediterráneo a partir del siglo VIII a. C. Entre estos productos de artesanos especializados destaca la escultura en piedra, cuyos talleres y evolución cronológica son todavía mal conocidas (Almagro-Gorbea y Torres 2010).

Los talleres arameos y sirio-fenicios dieron lugar a la plástica tartesia «orientalizante» inspirada en modelos sirio-fenicios. El mejor ejemplo es el monumento de Pozo Moro con sus esculturas, golas y molduras, pero de esa zona también proceden los pilares-estela y sus esculturas, cuyo estilo orientalizante fue sustituido por formas jonias a fines del siglo VI a. C. (Almagro-Gorbea y Torres 2010). Sin embargo, faltan estudios estilísticos rigurosos para clasificar la escultura hispano-fenicia y «tartesio-ibérica» de ella derivada. También existían obras «importadas», como la «Diosa de Galera» (Almagro-Gorbea 2009b), pero es difícil diferenciar las obras de artesanos llegados directamente de Oriente de las producidas en talleres «coloniales» hispano-fenicios y en talleres «tartesio-ibéricos», como ocurre con los marfiles, bronces y joyas.

Los talleres de escultura orientalizante «tartesio-ibérica» se datan a partir del siglo VII a. C. y proceden de talleres coloniales itinerantes, como se ha supuesto en el Egeo y en Italia (Bisi 1987), que se asentarían en Occidente y darían lugar a talleres hispano-fenicios, como se supone para los marfiles (Almagro-Gorbea 2008b) y para los orfebres (Nicolini 1990). Estos talleres orientalizantes prosiguieron su actividad hasta *c*. 500 a. C., al aparecer el estilo «jonio-ibérico» por influjo focense (Almagro-Gorbea 1983c; Izquierdo 2000, 67 s.; Almagro-Gorbea y Torres 2010, fig. 293), lo que permite seriar la plástica tartesia e ibérica (fig. 13.13A-B y 14A-B).

El cambio estilístico que supuso el influjo focense en la escultura ibérica fue señalado hace más de 50 años (Blanco Freijeiro 1960, 110 s.; Langlotz 1966; Kukahn 1967; Almagro-Gorbea 1982a; Almagro-Gorbea y Ramos 1986; Chapa 1986, 239; Blech y Castelo Ruano 1992; etc.), pero es importante diferenciar la plástica «tartesio-ibérica» orientalizante, derivada de prototipos sirio-fenicios, desarrollada desde el siglo VII hasta fines del VI a. C., de la escultura «jonio-ibérica», desarrollada a partir de *c*. 500 a. C. (Almagro-Gorbea y Torres 2010, 366 s.).

Los toros de estilo jonio-ibérico, como el de Monforte del Cid (fig. 13,14B), siguen modelos del arcaísmo final de fines del siglo VI a. C., aunque perduraron toros orientalizantes adaptados al nuevo estilo jonio-ibérico (Almagro-Gorbea y Torres 2010, 382-384, *Tipo C*). Igualmente, las esfinges y sirenas de formas fenicias, como la de Villaricos o la del Parque Infantil de Elche (Chapa 1980, 188 s., fig. 4.16, lám. 12; Ramos Fernández y Ramos Molina 1992, 35 s., fig. 6-7, lám. 12; Chapa y Belén 2011), fueron sustituidas por obras de estilo jonio-ibérico, como las esfinges de Agost y esculturas de estilo mixto, como las esfinges de El Salobral en Albacete y de Alarcos en Ciudad Real o la Bicha de Balazote en Albacete (Chapa 1980, *passim*; Almagro-Gorbea y Torres 2010, 385-386). Las mejores esculturas de estilo jonio-ibérico, datadas hacia el 500 a. C., podrían atribuirse a artesanos griegos, como el león tardo-arcaico (fig. 16B.13) de La Alcudia de Elche (Chapa y Pérez Blasco 2023) o la cabeza femenina de la provincia de Alicante (Blech *et al*. 2001, lám. 217; Verdú 2009; Chapa 2020), la esfinge de Agost (fig. 13.13B) del Museo Arqueológico Nacional (García Bellido 1948, 135 s., lám. 63; Chapa 1985, 40, lám. 3), el grifo de Redován y la palmeta del Museo de La Alcudia (Izquierdo 2000, 150, fig. 70,1, lám. 51), todas ellas de Alicante (Chapa 1980, 223 s., fig. 4,25; *id*. 1985, 52, lám. 7; *id*. 1986, 211 s.). De una generación posterior, *c*. 480 a. C., es el *Heroon* de Porcuna (fig. 20.3), en la antigua *Obulco* (Negueruela 1990) y la Dama de Elche (fig. 20.5), datada por su estilo severo *c*. 470-460 a. C. (Almagro-Gorbea 2024c). Entre las obras jonio-ibéricas de *c*. 500-490 a. C. destacan las esculturas de jinetes (fig. 15F.4 y 15F.5), que revelan la nueva ideología ecuestre (Blánquez 1997; Blech *et al*. 2001, lám. 207; Blánquez y Sanz Gamo 2010), evidente en el *heroon* de Porcuna. En este horizonte estilístico podrían incluirse las «Damitas de Mogente» (Almagro-Gorbea 1987; Almagro-Gorbea y Torres 2010, 122 s.), cuyo *chitón* con *pariphé* central y pliegues curvos laterales es una moda frigia (Prayon 1987, 41 s.) introducida tras la conquista de Focea el 545 a. C. y a la batalla de Alalia *c*. 540 a. C. (Hdt. I, 163-164, 166,2), que desaparece en el último tercio del siglo VI a. C. con el *International Style* del arcaísmo tardío (Gombrich 1962, 99 s.; Ridgway 1977, 90), estilo que ofrecen los mejores bronces ibéricos (Nicolini 1969; *id*. 1977), como «el guerrero sacrificando un carnero» (fig. 18.1A) de La Puerta de Segura (Almagro-Gorbea y Lorrio 2011, 28 s.), y los mejores *signa equitum* (Almagro-Gorbea, Lorrio y Vico 2019; Almagro-Gorbea y Lorrio 2023) (fig. 14D.5B).

Este cambio, que coincide con el horizonte de importaciones de *c*. 500 a. C. (Almagro-Gorbea 2009a; *id*. 2009c), supuso una profunda ruptura al sustituir modelos orientales fenicios

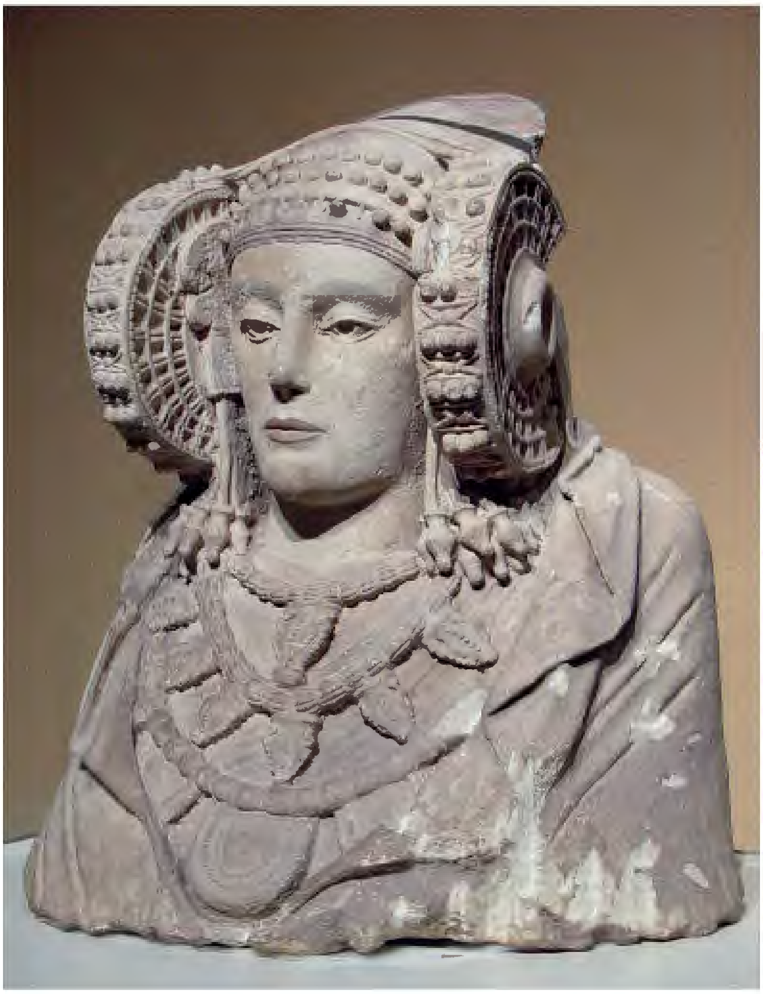


Figura 20.5. Dama de Elche (foto: Museo Arqueológico Nacional).

por esculturas del final del arcaísmo griego, como se evidencia al comparar el monumento orientalizante de Pozo Moro, de *c.* 500 a. C., con el *heroon* jonio arcaico de Porcuna, de *c.* 480 a. C., apenas una generación posterior (González Navarrete 1987; Negueruela 1990). El cambio refleja la actividad de artesanos jonios al servicio de elites ibéricas, pues sus obras serían apreciados «bienes de prestigio» social y político en la jerarquizada sociedad ibérica que facilitarían las relaciones comerciales y las alianzas políticas entre los focenses y las elites ibéricas, lo que indica alianzas filohelenas, favorecidas por el carácter ecuestre y la ideología indoeuropea de las elites ibéricas originarias de los Campos de Urnas del Noreste, afines al mundo griego arcaico. De la mano de artesanos jonios saldrían las mejores obras, como el *heroon* de Porcuna, y también la Dama de Elche debe atribuirse a un escultor griego de *c.* 470 a. C. (Almagro-Gorbea 2024c). En consecuencia, la escultura jonio-ibérica puede compararse a las importaciones suntuarias del Mediterráneo adquiridas por las elites regias celtas, como la crátera de Vix (Brun 1987, 96 s.; Rolley, ed. 2003; Fougère 2016), que constituían «regalos políticos» para facilitar alianzas. Este es el significado histórico del estilo jonio-ibérico que se generaliza en la plástica ibérica del Sureste a fines del siglo VI a. C. y que revela un ambiente filoheleno comercial y político, probablemente asociado a *symachiai* y actividades militares, que penetró hacia el interior de la Meseta (Blánquez 1997) y hacia Andalucía Oriental, como indican los «Jinetes de tipo La Bastida» (Almagro-Gorbea, Lorrio y Vico 2019, fig. 23; Almagro-Gorbea y Lorrio 2023) y el *heroon* de *Obulco* (Negueruela 1990, 302-303; Almagro-Gorbea 1996a, 93; Almagro-Gorbea *et al*. 2004, 228 s.).

Los monumentos funerarios serían uno de los más apreciados indicadores del estatus social por su alto valor simbólico y «propagandístico», por lo que son un ejemplo de *Machtkunst*. Su significado «político» queda patente al comparar su dispersión con las áreas de influencia del círculo colonial fenopúnico al Sur y grecofocense en el Levante y Sureste. Esta rivalidad colonial favorecería las habituales luchas entre las monarquías ibéricas de tipo guerrero, con las que fenicios y griegos establecerían pactos y *symachíai* en un proceso de control indirecto o «protectorado» en sus áreas de influencia (De Jesún 1978). Esta situación explica la destrucción por *damnatio memoriae* de estos monumentos, que se ha relacionado con grandes acontecimientos bélicos, como la expansión bárquida. Sin embargo, esas destrucciones no son contemporáneas, por lo que se explican por causas diversas, sin excluir crisis en lugares y fechas diferentes relacionadas con conquistas, cambios dinásticos, conflictos sociales y enfrentamientos de los reinos ibéricos con feno-púnicos y griegos, etc. (Almagro-Gorbea 1983a, 286-287; Chapa 1990; Castelo Ruano 1987; Quesada 1989; Blázquez y García-Gelabert 1993; Talavera 1998-1999; Blanco Freijeiro 2015; etc.), sin excluir causas naturales, como el probable seísmo que derrumbó el monumento de Pozo Moro (*vid. supra*, § 5).

20.5. Pozo Moro y la Arqueología Ibérica[71]

Pozo Moro representa una notable aportación a la Arqueología Ibérica al contribuir a enriquecer muchos conceptos. El estudio de los pueblos «ibéricos» se inicia en el Renacimiento, con Maríneo Sículo, Miguel Servet y Ambrosio de Morales y desde el siglo XVI se valoraron sus monedas y desde el siglo XVIII los exvotos de bronce y surgieron teorías lingüísticas de Larramendi, Astarloa y Hervás sobre el vasco-iberismo, que W. von Humbold difundió por Europa en el siglo XIX (Villayandre, ed. 2004; de Hoz 2013).

Sin embargo, frente a la larga tradición anticuaria de estudios históricos, filológicos y arqueológicos dedicados a la cultura de Grecia, Roma y Etruria, el estudio de la Cultura Ibérica se inicia en el último tercio del siglo XIX al descubrirse el Arte Ibérico, atribuido a los pueblos prerromanos de *Iberia* mencionados por los geógrafos e historiadores griegos (Domínguez Monedero 1983), con un significado étnico inspirado en las referencias a tartesios y celtíberos de las fuentes clásicas, aunque su verdadero significado solo se ha conocido al estudiar su etnogénesis (Almagro-Gorbea y Ruiz Zapatero, eds. 1992).

El hallazgo en 1897 de la Dama de Elche (fig. 20.5), obra cumbre del Arte Ibérico adquirida por el Museo del Louvre, suscitó la atención de investigadores y del público hacia el Arte Ibérico (Paris 1903), en cuyas obras se veían influjos egipcios, mesopotámicos, micénicos y fenicios, lo que reflejaba el interés hacia las culturas de Oriente descubiertas en el siglo XIX. Tras excavaciones iniciales en Andalucía, a inicios del siglo XX se extienden a Andalucía Oriental, el Sureste, Levante, el Bajo Aragón y Cataluña y en los años 1920 su interpretación se basó en el Arte Griego arcaico y etrusco (Carpenter 1925; Bosch Gimpera 1932; García Bellido 1936), con una visión clasicocéntrica que interpretaba el Arte Ibérico como irradiación local del Arte Clásico, sin alcanzar su capacidad de creación artística (García Bellido 1943), en ocasiones asociada a visiones nacionalistas.

En los años 1940, tras la Guerra Civil, en una nueva etapa favorecida por la vuelta a España de la Dama de Elche (García Bellido 1943), se publican catálogos sistemáticos de exvotos y cerámicas (Álvarez Ossorio 1941; Cabré 1944; Ballester 1954) y se emprenden importantes excavaciones. Los Congresos Nacionales de Arqueología, organizados por A. Beltrán, y los

---

[71] Este apartado es una síntesis basada en M. Almagro-Gorbea (1978e), «Pozo Moro y la formación de la Cultura Ibérica». *Saguntum. P.L.A.-V*, 13, 227-250 y «Pozo Moro, 25 años después», *Revista de Estudios Ibéricos* 2, 1996, 31-63, completada por obras posteriores (Almagro-Gorbea 1996b, 15 s.).

Cursos Internacionales de Ampurias, por M. Almagro, que difunden nuevas técnicas de estudio basadas en la estratigrafía, la tipología y los conjuntos cerrados, cristalizaron en nuevas publicaciones como *Las Necrópolis de Ampurias* (Almagro 1953) y las síntesis recogidas en la *Historia de España* dirigida por R. Menéndez Pidal (1954). Las nuevas excavaciones documentaban que las esculturas y cerámicas ibéricas eran anteriores al siglo IV a. C. y la interpretación de M. Pallottino (1953) de las relaciones del Arte Clásico con las culturas periféricas superó los esquemas clasicocéntricos, a la vez que valoraba el influjo focense (Blanco Freijeiro 1960; Kukahn 1954; Langlotz 1966). De forma paralela avanzó el estudio de la religión ibérica (Caro Baroja 1957; Blázquez 1962) y el desciframiento del signario ibérico por M. Gómez Moreno (1922) permitió comprobar que su lengua no era indoeuropea (Untermann 1975-1997; de Hoz 2010-211), visión recogida en nuevas síntesis (Arribas 1963; Nicolini 1973), actualizadas al constatarse la anterioridad de la colonización fenicia respecto a la griega y al valorar el mundo orientalizante tartesio (Blanco Freijeiro 1956; Blázquez 1975a), lo que aportaba nuevas interpretaciones sobre la formación de la cultura ibérica (Almagro-Gorbea 1978e), comparable a otras áreas del Mediterráneo como Chipre, Grecia, Etruria o Cartago, aunque el proceso orientalizante en Hispania fue menos rico y no alcanzó el mismo desarrollo urbano.

En 1971 se descubre el monumento de Pozo Moro (Almagro-Gorbea 1983a) y la Dama de Baza (Presedo 1973) y de 1975 a 1979, el *heroon* de Porcuna (González Navarrete 1987; Negueruela 1990). Estos hallazgos renovaron el interés hacia la Cultura Ibérica y aportaron una nueva visión sobre el origen, la cronología y el «paisaje» socio-cultural de la Cultura Ibérica (Almagro-Gorbea 1978c). En este contexto, el estudio de Pozo Moro abrió nuevas líneas de investigación, como las raíces sirio-hititas de la escultura ibérica y la evolución de la jerarquizada estructura de su sociedad (Chapa 1980; Camacho 1982; Almagro-Gorbea 1983a; Aguilar 1987; Castelo Ruano 1995; Izquierdo 2000; Prieto Vilas 2017) y también permitió avanzar en la demografía, el mundo ritual y el imaginario. Pozo Moro se reveló como un hallazgo excepcional para estudiar la Cultura Ibérica desde la primera campaña de excavaciones gracias a la metodología de excavación y al estudio y publicación rigurosos de los resultados a medida que se restauraban y estudiaban los materiales y elementos arquitectónicos, que permitían reconstruir un importante monumento orientalizante que, además, había dado origen a una necrópolis ibérica (Alcalá-Zamora 2003).

Pozo Moro constataba que la Cultura Ibérica en el siglo VI a. C. era capaz de construir un monumento de esas características, aunque fuera de origen oriental, probablemente obra de artesanos arameos originarios de territorio sirio-fenicio. En consecuencia, la arquitectura y la escultura ibéricas derivaban de prototipos orientales, como evidenciaban golas, relieves y elementos escultóricos de estilo orientalizante, como los leones de esquina, cuyo contexto arqueológico era conocido por primera vez, así como su función y significado, complementado por el estudio de los pilares-estela y demás restos arquitectónicos (Almagro-Gorbea 1983c; Almagro-Gorbea y Ramos 1986; Izquierdo 2000). Sorprendió el carácter neohitita de los leones (Almagro-Gorbea 1973a; *id*. 1974; *id*. 1978a; *id*. 1978d; Blázquez 1974), que dio lugar a especulaciones infundadas sobre su cronología, aunque los objetos griegos del ajuar precisaban su fecha hacia el 500 a. C. De este modo Pozo Moro pasó a ser la primera referencia cronológica segura para el inicio de una necrópolis ibérica y para un importante conjunto escultórico muy anterior a lo hasta entonces supuesto. Este marco cronológico, al margen del interés del monumento en sí, permitió la seriación estilística de los monumentos ibéricos y facilitó establecer con datos objetivos la evolución social e ideológica de la Cultura Ibérica en su contexto histórico, comparable al de otras culturas mediterráneas.

El análisis del territorio completaba la información sobre el significado del monumento y sobre la estructura de la sociedad ibérica. Pozo Moro era un importante cruce de vías prerromanas, además de ser un pozo en una zona endorreica (Almagro-Gorbea 1983a, 181; *vid. supra*, § 18.5), por lo que el monumento era un símbolo de dominio y de propiedad en un estratégico punto de control de las vías de comunicación, como algunos monumentos funerarios de los reyes númidas, cuya ubicación se ha relacionado con marcas fronterizas (Rakkob 1979; Prados 2008). Un lugar estratégico alejado de una población planteaba que el «Señor de Pozo Moro» sería el *rex* del *oppidum* de *Saltigi*, la actual Chinchilla, situada unos 10 km al norte y asociada a las mismas vías de comunicación.

Las características del yacimiento de Pozo Moro y su adecuada excavación y estudio, hace ya 50 años, permitieron reconstruir el monumento y proceder al análisis de la evolución e interpretación de la necrópolis ibérica superpuesta, lo que permitía analizar su «paisaje social» y conocer la evolución de la estructura socio-económica e ideológica de la Cultura Ibérica (Almagro-Gorbea 1996a), además de aportar otras novedades, como el primer estudio demográfico de una necrópolis ibérica (Reverte 1985; Almagro-Gorbea 1986a). Otra línea innovadora no menos importante fue el análisis del imaginario ibérico. Los relieves y esculturas mostraron que la iconografía, sin duda de origen oriental, era un lenguaje gráfico para narrar una mitología hasta entonces apenas documentada por la Pátera de Tivisa y los Bronces de Maquiz. El estilo de relieves y esculturas confirmaba su origen oriental y sus relaciones con la tradición mitológica fenicia cultivada en el *Herakleion* de *Gadir* que pasó a la mitología tartesia, como indicaban los textos transmitidos por Justino (4,44) sobre Gárgoris y Habis y otras narraciones míticas semejantes (Almagro-Gorbea 2013b, 252-268)

Otra aportación de interés fue descubrir el «paisaje social» de las necrópolis ibéricas, pues Pozo Moro abrió una vía de análisis seguida en estudios posteriores al reconstruir el «paisaje social» de las necrópolis. Las sepulturas ibéricas del Sureste de Hispania eran túmulos escalonados, de piedra o adobe, revocados de barro, levantados sobre un *bustum* con la urna (Almagro-Gorbea 1983a, 193, fig. 5 y 7), rito documentado desde Corral de Saus en Mogente, Valencia, hasta Cástulo, en Jaén (Blánquez y Antona del Val, eds. 1992), túmulos muchas veces destruidos pues se superponen en el reducido espacio de la necrópolis, que era el lugar sacro de enterramiento del antepasado gentilicio, cuya *numen* y memoria perduraba, probablemente asociada a los consiguientes rituales de culto. Este paisaje se relacionaba con la estructura de la sociedad ibérica. Pozo Moro era la tumba de un *rex* sacro, mientras que las grandes sepulturas «principescas» de la necrópolis se podían atribuir a sus sucesores (*vid. supra*, § 20.3) y las restantes sepulturas tumuliformes, que oscilaban entre 1 y 2 m de lado, evidenciaban la estructura gentilicia clientelar de la sociedad ibérica, hasta entonces desconocida. También se comprobó que las tumbas tendían a estar orientadas, probablemente hacia el orto solar del día de su construcción, pero aún fue más significativo constatar que la sepultura monumental orientalizante había dado lugar a una necrópolis superpuesta que perduró hasta época romana y probablemente hasta la Antigüedad Tardía, en la que se enterrarían quienes se consideraban sus descendientes, que formarían un pequeño clan gentilicio, hecho que, a su vez, confirmaba el carácter sacro del monumento, explicitado por sus relieves, sus elementos escultóricos y su orientación (*vid. supra*, § 8 y 18). Pozo Moro era un *heroon* que simbolizaba el poder político y el carácter sacro de un monarca divinizado, el «Señor de Pozo Moro», mitificado como *Heros ktistes* del grupo gentilicio y Padre y Patrono de sus descendientes. Este proceso de heroificación, comparable al documentado en la Grecia Arcaica y en Etruria (Almagro-Gorbea 1996a, 84 s.), era la base de su poder y de la posesión del territorio, pero en Pozo Moro el monumento era la representación abstracta del propio dinasta, alzado sobre una *býrsa* o piel de toro, como el *Smiting God* de Enkomi, que simbolizaba el hogar sacro relacionado con el primer sacrificio y el culto dinástico vinculado al Héroe Fundador. El monumento era la encarnación de su *nefesh* y su *Domus Aeterna* asociada a la Diosa de Pozo Moro, con la que estaba unido en una hierogamia (*vid. supra*, § 14 y 18).

La arquitectura, relieves y esculturas del monumento de Pozo Moro son un ejemplo de *Machkunst,* pues resaltaban el poder del «Señor de Pozo Moro» y su carácter sacro, propio de las monarquías orientales. El «Señor de Pozo Moro» sería un *rex* o dinasta de carácter sacro de tipo oriental, concepción del poder transformada en monarquías de tipo heroico a partir del siglo V a. C., como documentan los monumentos funerarios y corroboran las fuentes escritas (Caro Baroja 1971, 81 s.; Almagro-Gorbea 1983a, 220 s.; *id*. 1996a; Moret 2002-2003).

Por todo lo expuesto, a modo de colofón, puede decirse que el monumento de Pozo Moro constituye un jalón fundamental en los estudios de la Cultura Ibérica desde su valoración inicial en el siglo XIX hasta la actualidad, al tiempo que documenta la actividad de los pueblos coloniales en los grandes procesos históricos que afectaron a Hispania, en el extremo Occidental del Mediterráneo. La complejidad del monumento de Pozo Moro ha abierto nuevas vías de estudio, antes impensables, sobre la arquitectura y la escultura ibéricas, pero también sobre la estructura socio-ideológica y sobre el imaginario y la religión orientalizantes que conforman las raíces de la Cultura Ibérica, vías por las que, sin duda, se seguirá avanzando en el futuro.

BIBLIOGRAFÍA

Abad, L. (1988): «Un tipo de olpe de bronce de yacimientos Ibericos Levantinos». *Archivo de Prehistoria Levantina 18 (Homenaje a D. Domingo Fletcher Valls 2),* 329-345.

Abad, L. y Bendala, M. (1989): *El Arte Ibérico (Historia del Arte Historia 16)*. Madrid.

Abad, L. y Sala, F. (1993): *El poblado ibérico de El Oral (San Fulgencio, Alicante) (Trabajos Varios del S.I.P. 90)*. Valencia.

Abascal, J. M. (2002): «Téseras y monedas. Iconografía zoomorfa y formas jurídicas de la Celtiberia». *Palæohispanica,* 2, 9-35.

Abascal, J. M. (2011): «Airones y aguas sagradas». A. Costa, L. Palahí y D. Vivó, eds., *Aquae Sacrae. Agua y sacralidad en la Antigüedad*. Gerona, 249-256.

Abascal, J. M. y Sanz Gamo, R. (1993): *Bronces antiguos del Museo de Albacete*. Albacete.

Abásolo, J. A. (1977): «Las estelas decoradas de Lara de los Infantes. Estudio iconográfico». *Boletín de Arte y Arqueología* 43, 61-97.

Abd El-Kader, Emir D. (1949): «Un orthostate du temple de Hadad à Damas». *Syria. Archéologie, Art et histoire* 26,3-4, 191-195

Abdelwahed, Y. E. H. (2015): *Egyptian Cultural Identity in the Architecture of Roman Egypt (30 BC-AD 325)*. Oxford.

Abellán, J. (1996): *El Cádiz islámico a través de sus textos*. Cádiz.

Abou, Sh. M., Fekri, M. y Qandil, H. A. (2021): «The Planning and the Preparations of the Buildings in Ancient Egypt». *Journal of the Faculty of Tourism and Hotels-University of Sadat City* 5, 2/1, 198-209.

Abram, D. (1985): *Agudeza visual. Refracción. Teoría y práctica*. Barcelona, 145-148.

Abu Assaf, A. (1990): *Der Tempel vom Ain Dara (Damaszener Forschungen 3)*. Mainz.

Abusch, T. (1999) *s. v.* «Marduk.» K. van der Toorn, P. Becking y P. W. van der Horst, eds., *Dictionary of Deities and Demons in the Bible*. Leiden, 543-549.

Abusch, T. (2001): «Gilgamesh and the Homeric Epics». R. M. Whiting, ed., *Mythology and Mythologies (Malammu Symposia II)*. Helsinki, 1-6.

Acsádi, G. Y. y Nemeskéri, J. (1970): *History of Human Life Span and Mortality*, Budapest.

Acunto, M. d' (2000): «L'attributo della cintura e la questione degli inizi della scultura monumentale a Creta e a Naxos». *Ostraka* IX,2, 289-326.

Adam, A. M. (1984): *Bronzes étrusques et italiques*. Paris.

Adam, A. M. (1985): «Monstres et divinités tricéphales dans l'Italie primitive». *Mélanges de l'École Française de Rome* 97, 577-609.

Adams, L. (1978): *Orientalizing Sculpture in Soft Limestone from Crete and Mainland Greece (BAR Supplementary Series 42)*. Oxford.

Affanni, G. (2012): «New Light (and Colour) on the Arslan Tash Ivories*:* Studying 1st Millennium BC Ivories». R. Matthews y J. Curtis, eds., *Proceedings of the 7th International Congress on the Archaeology of the Ancient Near East*-2010, Wiesbaden, 193-208.

Aguilar, C. (1987): *Análisis arquitectónico de los monumentos funerarios ibéricos, I-II (Escuela Técnica Superior de Arquitectura)*. Madrid.

Aharoni, Y. (1968): «*Arad*: Its Inscriptions and Temple». *Biblical Archaeologist* 31,1, 1-32.

Ahlberg-Cornell, G. (1984): *Herakles and the Sea Monster in Attic Black Figure Vase Painting (Acta Instituti Atheniensis Regni Sueciae 4, 33)*. Stockholm.

Aiestaran, M., Velaza, J., Gorrochategui, J. Usúa, C., Pujol, P., Alonso, E., Iriarte, E., Narbarte, J., Ruiz-González, D. Mendizabal-Sandonís, O., *et al*. (2024): «A Vasconic inscription on a bronze hand: writing and rituality in the Iron Age Irulegi settlement in the Ebro Valley». *Antiquity* 98 (397), 66-84.

Åkerström, A. (1934): *Studien über die etruskischen Graber (Acta Instituti Romani Regni Sueciae)*. Lund.

Åkerström, A. (1966): *Die Architektonischen Terrakotten Kleinasiens (Skr. utg. av Svenska Institutet i Athen, 4.°, XI)*. Lund.

Akurgal, E. (1941): *Griechische Reliefs des VI. Jahrhunderts aus Lykien (Schriften zur Kunst des Alterrums III)*. Berlin.

Akurgal, E. (1949): *Spaethethitische Bildkunst*. Ankara.

Akurgal, E. (1955): *Phrygische Kunst*. Ankara.

Akurgal, E. (1960): «Von äolischen zum ionischen Kapitell». *Anatolia* 5, 1-7.

Akurgal, E. (1961): *Die Kunst Anatoliens von Homer bis Alexander*. Berlin.

Akurgal, E. (1962): Véase Akurgal y Hirmer 1962.

Akurgal, E. (1966): *Orient und Okzident*. Baden-Baden.

Akurgal, E. (1969): *Orient et occident. La naissance de l'art grec*. Genève.

Akurgal, E. (1975): *Ancient Civilizations and Ruins of Turkey*. Istambul.

Akurgal, E. (1976): *Die Kunst der Hethiter*. München.

Akurgal, E. (1983): *Alt-Smyrna, I. Wohnschichten und Athenatempel,* Ankara.

Akurgal, E. y Hirmer, M. (1962): *The Art of the Hittites*. London.

Alabe, F. y Petit, T. (1989): «Rapport sur les travaux de la mission de l'École française à Amathonte en 1988. Le palais». *Bulletin de corréspondance hellénique* 113, 899-910.

Albanese Procelli, M. R. (2018): *Recipienti bronzei a labbro perlato. Produzione, circolazione e destinazione*. Roma.

Albenda, P. (1978): «Assyrian Carpets in Stone». *The Journal of the Ancient Near Eastern Society of Columbia University* 10, 1-34.

Albenda, P. (1986): *The Palace of Sargon, king of Assyria. Monumental Wall Reliefs at Dūr-Šarrukin, from original drawings made at the time of their discovery in 1843-1844 by Botta and Flandin*. Paris.

Albenda, P. (2005): *Ornamental Wall Painting in the Art of the Assyrian Empire (Cuneiform Monographs 28)*. Leiden-Boston (reed. 2020).

Albizzati, C. (1925): *Vasi antichi dipinti del Vaticano*. Roma.

Alcalá-Zamora, L. (2003): *La necrópolis ibérica de Pozo Moro (Bibliotheca Archaeologica Hispana 23)*. Madrid.

Aldred, G. (1971): *The Jewels of the Pharaohs*. London.

Alejo, M., Gutiérrez Soler, L. M., Prados, F., Ortiz, A. J. y Alejo Sáez, J. A. (2022): «El monumento fundacional de la plataforma inferior de Giribaile (Jaén). Espacio ideológico de arquitectura social y representativa». *Trabajos de Prehistoria* 79,1, 159-174.

Alexander, R. L. (1986): *The Sculpture and Sculptors of Yazilikaya*. London-Toronto.

Alexandridis, A. (2009): «Shifting Species: Animal and Human Bodies in Attic Vase Painting of the 6th and 5th Centuries B.C.» *Bodies and Boundaries in Graeco-Roman Antiquity*. Berlin-New York, 261-282.

Alfaro Asins *et alii* (1997): *Historia monetaria de Hispania antigua*. Madrid.

Alföldi, A. (1965): «Die Herrschaft der Reiterei in Griechenland und Rom nach dem Sturz der Könige». *Festchrift K. Schefold*. Bern, 13-47.

Aliquot, J. (2009): *La Vie religieuse au Liban sous l'Empire romain. Liban-Nord*. Beyrouth, 233-271.

Al-Khalesi, Y. M. (1978): *The Court of the Palms. A Functional Interpretation of the Mari Palace*. Malibu.

Almagro Gorbea, M. J. (1980). *Corpus de las terracotas de Ibiza (Bibliotheca Praehistorica Hispana 18)*, Madrid.

Almagro, M. (1953-1955): *Las Necrópolis de Ampurias, I-II*. Barcelona.

Almagro, M. (1978): *Guía de Segóbriga*^{2}, Madrid.

Almagro, M. (1979): «Los orígenes de la toréutica ibérica». *Trabajos de Prehistoria* 36, 173-211.

Almagro, M. (1979): «Über einen Typus iberischer Bronze-Exvotos orientalischen Ursprungs». *Madrider Mitteilungen* 20, 133-183.

Almagro, M. (1980): «Un tipo de exvoto ibérico de origen orientalizante», *Trabajos de Prehistoria* 37, 247-308.

Almagro-Gorbea, M. (1969): *La necrópolis de Las Madrigueras, Carrascosa del Campo (Cuenca) (Bibliotheca Praehistorica Hispana X)*. Madrid.

Almagro-Gorbea, M. (1973a): «Pozo Moro. Una nueva joya de Arte Ibérico». *Bellas Artes 73*, 28, 11-14.

Almagro-Gorbea, M. (1973b): «Pozo Moro y el origen del Arte Ibérico». *XIII Congreso Nacional de Arqueología. Huelva-1973*. Zaragoza, 671-686.

Almagro-Gorbea, M. (1974): «El monumento de Pozo Moro y el problema de las raíces orientalizantes del Arte Ibérico». *XXXI Congreso Luso-Español para el Progreso de las Ciencias*. Cádiz, 14.

Almagro-Gorbea, M. (1976): «Informe sobre las excavaciones de Pozo Moro (Chinchilla, Albacete)». *Noticiario Arqueológico Hispánico, Prehistoria* 5, 377-383.

Almagro-Gorbea, M. (1977): *El Bronce Final y el Período Orientalizante en Extremadura* (*Biblioteca Praehistorica Hispanica XIV*). Madrid.

Almagro-Gorbea, M. (1978a): «Anatolische Würzeln Iberischer Kunst: Pozo Moro». *X Internacional Congress of Classical Archeology. Ankara-Ismir, 1973*. Ankara, 933-949.

Almagro-Gorbea, M. (1978b): «Los relieves mitológicos orientalizantes de Pozo Moro». *Trabajos de Prehistoria* 35, 251-278.

Almagro-Gorbea, M. (1978c): «El paisaje de las necrópolis ibéricas y su interpretación socio-cultural». *Homenaje a N. Lamboglia (Rivista di Studi Liguri* 44), 199-218.

Almagro-Gorbea, M. (1978d): «Les reliefs orientalisants de Pozo Moro (Abacete, Espagne)». *Actes du Colloque du Grand Palais sur Mythe et Personnification*. Paris, 123-136.

Almagro-Gorbea, M. (1978e): «Pozo Moro y la formación de la Cultura Ibérica». *Saguntum* 13, 227-250.

Almagro-Gorbea, M. (1980a): «El monumento funerario romano con friso dórico de Sagunto». *Saguntum* 15, 127-135.

Almagro-Gorbea, M. (1980b): «Arquitectura y sociedad en la Cultura Ibérica». *Colloque International Architecture et Socété de l´Archaïsme Grec à la fin de la République Romaine (Collection E.F.R. 66*). Roma 1983, 387-414.

Almagro-Gorbea, M. (1982a): «Pozo Moro y el influjo fenicio en el Período Orientalizante de la Península Ibérica». *Rivista di Studi Fenici* 10,2, 231-272.

Almagro-Gorbea, M. (1982b): «Tumbas de cámara y cajas funerarias ibéricas. Interpretación socio-cultural y delimitación del área cultural de los bastetanos». *Homenaje a Conchita Fernández-Chicarro*. Madrid-Sevilla, 249-257.

Almagro-Gorbea, M. (1982c): «El monumento de Alcoy y la arquitectura monumental funeraria ibérica». *Trabajos de Prehistoria* 39, 161-210

Almagro-Gorbea, M. (1983a): «Pozo Moro. El monumento orientalizante, su contexto sociocultural y sus paralelos en la arquitectura funeraria ibérica», *Madrider Miteilungen* 24, 177-293.

Almagro-Gorbea, M. (1983b): «Los leones de Puente de Noy. Un monumento torriforme funerario fenicio en la Península Ibérica». F. Molina, *Almuñécar, Arqueología e Historia*. Granada, 89-106.

Almagro-Gorbea, M. (1983c): «Pilares-estela ibéricos». *Homenaje al Prof. Martín Almagro Basch*. Madrid, 7-20.

Almagro-Gorbea, M. (1986a): «Aportación preliminar a la Paleodemografía Ibérica». *Homenaje al Prof. Antonio Beltrán*. Zaragoza, 477-493.

Almagro-Gorbea, M. (1986b): «El Bronce Final y el inicio de la Edad del Hierro en la Península Ibérica». *Historia de España I. Prehistoria* (Ed. Gredos). Madrid, 341-532.

Almagro-Gorbea, M. (1987): «El pilar-estela de las "Damitas de Mogente" (Corral de Saus, Mogente, Valencia)». *Homenaje a Domingo Fletcher, I. Archivo de Prehistoria Levantina 17,* 199-228.

Almagro-Gorbea, M. (1988): «El área superficial de las poblaciones ibéricas». *Coloquio sobre Los asentamientos ibéricos ante la romanización*. Madrid, 21-34.

Almagro-Gorbea, M. (1992): «Las necrópolis ibéricas en su contexto mediterráneo». *Congreso de Arqueología Ibérica. Las necrópolis. Madrid-1991*. Madrid, 37-75.

Almagro-Gorbea, M. (1993-1994): «Ritos y cultos funerarios en el Mundo Ibérico». *Anales de Prehistoria y Arqueología* 9-10, 107-133.

Almagro-Gorbea, M. (1995a): *El rey-lobo de La Alcudia de* Ilici. Alicante.

Almagro-Gorbea, M. (1995b): «La moneda hispánica con jinete y cabeza varonil ¿Tradición indígena o creación romana?» *Zephyrus* 48, 235-266.

Almagro-Gorbea, M. (1995c): «El urbanismo en la Hispania Céltica: castros y *oppida* en la Península Ibérica». M. Almagro-Gorbea y A. M. Martín, eds., *Castros y oppida de Extremadura*. Madrid, 13-75.

Almagro-Gorbea, M. (1996a): *Ideología y Poder en Tartessos y el Mundo Ibérico*. Real Academia de la Historia, Madrid.

Almagro-Gorbea, M. (1996b): «Pozo Moro, 25 años después», *Revista de Estudios Ibéricos* 2, 31-63.

Almagro-Gorbea, M. (2002): «Melqart-Heracles matando al Toro Celeste en una placa ebúrnea de Medellín», *Archivo Español de Arqueología* 75, 59-73.

Almagro-Gorbea, M. (2004): «NIETHOS-Néit: The earliest documented Celtic God (c. 575 B.C.) and the Atlantic relationships between Iberia and Ireland». *From Megalith to Metal*. *Essays in Honour of Prof. George Eogan*, Dublin, 200-208.

Almagro-Gorbea, M. (2005a): «Iconografía fenicia y mitología tartésica. El influjo fenicio en las creencias de Tartessos». E. Acquaro y G. Savio, eds., *Studi iconografici nel Mediterraneo antico. Iconologia ed aspetti materiali,* Sarzana, 11-64.

Almagro-Gorbea, M. (2005b): «Ideología ecuestre en la Hispania prerromana», *Gladius* 25, 151-186.

Almagro-Gorbea, M. (2006): «El "Canto de los Responsos" de Ulaca (Ávila): un rito celta del Más Allá». *'Ilu* 11, 5-38.

Almagro-Gorbea, M. (2008-2009): «Palacios fortificados fenicios y tartésicos. Aportación a la arquitectura y a la sociedad orientalizantes en la Península Ibérica». *Homenaje al Dr. Michel Blech (Boletín de la Asociación Española de Amigos de la Arqueología 45)*. Madrid, 55-78.

Almagro-Gorbea, M., dir. (2008): *La necrópolis de Medellín, I-III (Bibliotheca Archaeologica Hispana 26. Studia Hispano-Phoenicia 5)*, Madrid.

Almagro-Gorbea, M. (2008a): «Un tapiz fenicio en Galera (Granada, España). Tapices y tejidos hispano-fenicios». *Lucentum* 27, 51-60.

Almagro-Gorbea, M. (2008b): «Objetos de marfil y hueso». M. Almagro-Gorbea, dir., 2008, 401-512.

Almagro-Gorbea, M. (2009a): «El *kýlix* de figuras rojas arcaicas de Pozo Moro (Albacete)», *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología de Castellón* 27, 63-81.

Almagro-Gorbea, M. (2009b): «La Diosa de Galera, fuente de aceite perfumado». *Archivo Español de Arqueología* 82, 7-30.

Almagro-Gorbea, M. (2009c): «Un pelike del *Pintor de Euchárides* procedente de Cabezo Lucero (Alicante)», *Lucentum* 28, 9-22.

Almagro-Gorbea, M. (2009d): «El culto al *Heros ktistes* en *Hispania* prerromana: ensayo de mitología comparada». M. García Quintela, ed*., Veingt ans après Georges Dumézil (1898-1986),* Budapest, 227-250.

Almagro-Gorbea, M. (2009e): «Guerra y armamento de los griegos focenses», en M. Almagro-Gorbea, coord., *Historia Militar de España, I. Prehistoria y Antigüedad*. Madrid, 160-164.

Almagro-Gorbea, M., coord. (2009): *Prehistoria y Antigüedad (H. O'Donnell, ed., Historia Militar de España, I)*. Madrid.

Almagro-Gorbea, M. (2010a): «La estatua-obelisco con capital protoeólico de Villaricos». M. Almagro-Gorbea y M. Torres, eds., *La Escultura Fenicia en España (Bibliotheca Archaeologica Hispana 32),* Madrid, 234-263.

Almagro-Gorbea, M. (2010b): «Los relieves de la puerta del *Herákleion*». M. Almagro-Gorbea y M. Torres, *La escultura fenicia en Hispania (Bibliotheca Archaeologica Hispana 32)*. Madrid, 87-100.

Almagro-Gorbea, M. (2010c). «La estela de "C'an Rafalet" (Ibiza)». *Escultura Fenicia en Hispania (Bibliotheca Archaeologica Hispana 32)*. Madrid, 294-307.

Almagro-Gorbea, M. (2013a): «La "Tumba de Melqart" del Herákleion de Gadir». *Madrider Mitteilungen*, 54, 159-202.

Almagro-Gorbea, M. (2013b): *Literatura hispana prerromana. Creaciones literarias fenicias, tartesias, iberas, celtas y vascas (Clave Historial 39)*. Madrid

Almagro-Gorbea, M. (2014): «*Iberia* mediterránea: los pueblos ibéricos». M. Almagro-Gorbea, ed., *Protohistoria de la Península Ibérica del Neolítico a la Romanización*, Burgos, 285-318.

Almagro-Gorbea, M. (2015a): «Los cuencos decorados fenicios o Phoenician bowls», F. J. Jiménez Ávila, ed., *Phoenician Bronzes in Mediterranean (Bibliotheca Archaeologica Hispana 45)*. Madrid, 57-90.

Almagro-Gorbea, M. (2015b): «Un *kýlix* del *Pithos-Painter* hallado en Mengíbar en la Real Academia de la Historia». *Estudios en homenaje a José María Luzón Nogué*. Madrid, 417-433.

Almagro-Gorbea, M. (2018a): *Los Celtas*. *Imaginario, mitos y literatura en España*. Córdoba.

Almagro-Gorbea, M. (2018b): «Broche tartesio de cinturón con escena regia». *Joyas de la Arqueología Española*. *La Colección Cervera*. Barcelona, 160-185.

Almagro-Gorbea, M. (2020): «El contexto histórico de la introducción de la escritura greco-ibérica en el Sureste», *Elea* 19 *(XXXV Seminario de lenguas y epigrafías antiguas)*, Valencia, 11-53.

Almagro-Gorbea, M. (2022): «Significado de los verracos vettones desde la mitología comparada». *Cuadernos De Prehistoria y Arqueología de la Universidad Autónoma de Madrid* 48,2, 157-182.

Almagro-Gorbea, M. (2023a): «El *témenos* del monumento de Pozo Moro (Chinchilla, Albacete) y su significado ideológico». *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología de la Universidad Autónoma de Madrid* 49,1, 65-97.

Almagro-Gorbea, M. (2023b): «Tradición e innovación en la arquitectura fenicia del siglo VI a. C. El monumento de Pozo Moro». *Madrider Mitteilungen* 64, 1-64.

Almagro-Gorbea, M. (2023c): «La Fonteta en la colonización fenicia de *Hispania»*. A. J. Lorrio, R. Graells y M. Torres, eds., *La ciudad fenicia de La Fonteta (Guardamar del Segura, Alicante). Importaciones griegas e itálicas y su contexto mediterráneo (Studia Hispano-Phoenicia 10)*. Alicante, 9-16.

Almagro-Gorbea, M. (2024a): «Los kalathoi de Azaila y Alcorisa: un mito ibérico de los "Gemelos Divinos"». *Elea* 21, 1-49

Almagro-Gorbea, M. (2024b): «El "Señor de Pozo Moro" y el ocaso fenicio en el Bajo Segura». *Entre Málaga y Tiro. Una travesía mediterránea en memoria de la Profesora María Eugenia Aubet Semmler (Mainake. Anejos 4)*. Málaga, 297-315.

Almagro-Gorbea, M. (2024c): *La Dama de Elche en su contexto histórico*. Valencia.

Almagro-Gorbea, M. (2024d): «Las saunas prerromanas de la Península Ibérica: datos, ritos y mitos». A. Vila Valdés y M. García Quintela, eds., *Saunas Protohistóricas en Iberia*. Oviedo, 85-105.

Almagro-Gorbea, M. (2025): «De la "Mano de Pozo Moro" a la "Mano de Irulegui". El significado mágico de la mano de Oriente a Occidente». *Elea* 22, 1-32.

Almagro-Gorbea, M. y Alonso Romero, F. (2022): *Peñas sacras de Galicia*. Betanzos.

Almagro-Gorbea, M., Alonso Romero, F, Bouzas, A. y Ladra, L. (2019): «Tradición y "paisaje sacro" en la Virxe da Eirita (Santo Estevo de Anos, Cabana de Bergantiños, A Coruña)», *Anuario Brigantino* 42, 1-30

Almagro-Gorbea, M., Armentia, J., Gran-Aymerich, J. y Rodríguez, G. (1998): «Trazado y orientación topo-astronómica del Estanque Monumental de Bibracte». *Homenaje al Prof. J.M. Blázquez, I*. Madrid, 267-284.

Almagro-Gorbea, M., Bouzas, A. y Ladra, L. (2021): «Otra forma de ver el paisaje: "Paisaje sacro" y topo-astronomía en Viveiro (Lugo)», *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología de la Universidad Autónoma de Madrid* 47,1, 169-206.

Almagro-Gorbea, M., Casado, D., Fontes, F., Mederos, A. y Torres, M. (2004): *Prehistoria. Antigüedades Españolas I (Catálogo del Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia, Comisión de Antigüedades, I, 2, 1)*. Madrid.

Almagro-Gorbea, M. y Domínguez de la Concha, A. (1988-1989): «Cancho Roano. El palacio de Cancho Roano y sus paralelos arquitectónicos y funcionales». *Zephyrus* 41-42, 339-382.

Almagro-Gorbea, M., Esteban, J., Ramos, J. A. y de San Macario, O. (2021): *Berrocales sagrados de Extremadura*. Badajoz-Cáceres.

Almagro-Gorbea, M., González de Canales, F. y Llompart, J. (2018): «Un ánfora ática de la "Botkin Class" en Huelva y la fecha final del emporion focense», *Madrider Mitteilungen* 59, 299-313.

Almagro-Gorbea, M. y Gran-Aymerich, J. (1991): *El Estanque Monumental de Bibracte* (*Complutum Extra* 1). Madrid.

Almagro-Gorbea, M. y Guerrero, V. M. (2009): «Guerra y armamento de los griegos focenses», en M. Almagro-Gorbea, coord., *Historia Militar de España, I. Prehistoria y Antigüedad*. Madrid, 347-364.

Almagro-Gorbea, M. y Jiménez, J. L. (1982): «Metrología y modulación del templo de Juno Gabina». *Italica. Cuadernos de Trabajos de la Escuela Española de Historia y Arqueología en Roma* 16, 59-86.

Almagro-Gorbea, M. y Lorrio, A. J. (2004-2005): «*Signa equitum* en el mundo ibérico. Los bronces tipo "Jinete de La Bastida" y el inicio de la aristocracia ecuestre ibérica». *Lucentum* 23-24, 37-60.

Almagro-Gorbea, M. y Lorrio, A. J. (2007): «El *signum equitum* ibérico del Museo de Cuenca y los bronces ibéricos tipo "Jinete de la Bastida"». J. M. Millán y C. Rodríguez Ruza, eds., *Arqueología de Castilla-La Mancha, Actas de las I Jornadas (Cuenca, 2005),* Cuenca, 17-51.

Almagro-Gorbea, M. y Lorrio, A. J. (2011): *Teutates. El Héroe Fundador y el culto heroico al antepasado en Hispania y en la* Keltiké *(Bibliotheca Archaeologica Hispana 36)*. Madrid.

Almagro-Gorbea, M. y Lorrio, A. J. (2023): «Un *signum equitum* ibérico en Montegudo, Murcia». *Complutum* 34(2), 485-498.

Almagro-Gorbea, M., Lorrio, A. J., Mederos, A. y Torres, M. (2011): «El mito de Telepinu y el altar primordial en forma de piel de toro». *Homenaje al Prof. Manuel Bendala Galán (Cuadernos de Prehistoria y Arqueología de la Universidad Autónoma de Madrid 37-38)*, 241-262.

Almagro-Gorbea, M., Lorrio, A, J. y Simón, J. L. (2015-2016): «Los pilares-estela de la necrópolis ibérica de Capuchinos (Caudete, Albacete)». *Anales de Prehistoria y Arqueología de la Universidad de Murcia* 31, 59-83.

Almagro-Gorbea, M., Lorrio, A. J. y Torres, M. (2021). «Los focenses y la crisis de *c*. 500 a.C. en el Sureste: de La Fonteta y Peña Negra a La Alcudia de Elche», *Lucentum* 40, 63-110.

Almagro-Gorbea, M., Lorrio, A. J. y Vico, A. (2019): «Los *signa equitum* o estandartes ibéricos de tipo "Jinete de la Bastida"». *Seguntum* 51, 86-119.

Almagro-Gorbea, M. y Martín Bravo, A. M. (1994): *Castros y oppida en Extremadura (Complutum Extra 4)*, Madrid.

Almagro-Gorbea, M. y Moneo, T. (2000): *Santuarios urbanos en el mundo ibérico (Bibliotheca Arqueologica Hispana 4)*, Madrid.

Almagro-Gorbea, M., Ocharan Ibarra, J. A. e Iborra, D. (2022): «Los ojos de la Diosa: Una Diosa Madre de "larga duración": de la "Diosa de los Ojos" a *Astart* y *Ataecina*». *Anas*, 35, 27-71.

Almagro-Gorbea, M. y Olmos, R. (1981): «Observations sur l'assimilation de l'iconographie classique d'époque préromaine dans la Péninsule Ibérique». *Mythologie gréco-romaine. Mythologies périphériques. Etudes d'iconographie (Colloques Internationaux du C.N.R.S. n.º 593)*. Paris, 57-67

Almagro-Gorbea, M. y Pérez Blasco, M. (2023): «Iconografía del jabalí en la cerámica ibérica: de la caza al mito». *Archaeologia Iberica*, 1, 105-137.

Almagro-Gorbea, M. y Ramos Fernández, R. (1986): «El Monumento ibérico de Monforte del Cid». *Lvcentvm* 5, 45-63.

Almagro-Gorbea, M., Ripollés, P. P. y Rodríguez Martín, F. G. (2009): «Dipo. Una ciudad «tartésico-turdetana» en el Valle del Guadiana». *Conimbriga* 48, 5-60.

Almagro-Gorbea, M., Rodríguez-Pascua, M. A., Perucha, M. A., Martínez-Martínez, J. y Mediato, J. F. (2024): «Análisis arqueosísmico del monumento de Pozo Moro: ¿Lo derrumbó un terremoto?». *Complutum* 35,1, 149-165.

Almagro-Gorbea, M. y Rubio, F. (1980): «El monumento ibérico de Pinohermoso (Alicante)». *Trabajos de Prehistoria* 37, 345-362.

Almagro-Gorbea, M. y Ruiz Zapatero, G., eds. (1992): *Paleoetnologia de la Península Ibérica. Madrid-1989 (Complutm 2-3)*. Madrid

Almagro-Gorbea, M. y Torres, M. (1999): *Las fíbulas de jinete y de caballito. Aproximación a las elites ecuestres y su expansión en la Hispania céltica*. Zaragoza.

Almagro-Gorbea, M. y Torres, M. (2004): «Plástica siriofenicia en Occidente: la sirena de Villaricos y el origen de la plástica ibérica», *Madrider Mitteilungen* 47, 59-82.

Almagro-Gorbea, M. y Torres, M. (2010): *La escultura fenicia en Hispania (Bibliotheca Archaeologica Hispana 32)*. Madrid.

Al-Maqdissi, M. (2014): «Amrith dans la Pérée d'Arados. Nouvelles recherches sur la période phénicienne tardive». *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* 158,1, 457-484.

Alonso Romero, F. (1998): «Las mouras constructoras de megalitos: estudio comparativo del Folklore gallego con el de otras comunidades europeas», *Anuario Brigantino* 21, 11-28.

Alster, B. (1999): *s. v.* «*Tammuz*». K. van der Toorn, B. Becking y P. W. van der Horst, eds., *Dictionary of Deities and Demons in the Bible*. Leiden, 828-834.

Altekamp, S. (1991): *Zu griechischer Architekturornamentik im sechsten und fünften Jahrhundert v. Chr. Exemplarische archäologische Auswertung der nicht-dorischen Blattornamentik*. Frankfurt am Main.

Altenmüller, H. (1972): *s. v.* «*Djed*-Pfeiler». W. Helck y E. Otto, eds., *Lexikon der Ägyptologie* I. Wiesbaden, 1100-1105.

Altenmüller, H. (1977): *s. v.* «Hand». W. Helck y E. Otto, eds., *Lexikon der Ägyptologie* II. Wiesbasden, 938-943.

Alvar, J. (1986): «Theron, rex Hispaniae Citerioris (Macr. *Sat*. I, 20, 12)». *Gerión* 4, 161-175.

Alvar, J. (1990): «La jefatura como instrumento de análisis para el historiador: basileia griega y régulos ibéricos». *Espacio y organización social*. Madrid, 111-126.

Álvarez Peña, A. (2007): «Elementos de la Antigüedad celta en la tradición oral asturiana». *Pasado y presente de los estudios celtas*. Ortigueira, 243-258.

Álvarez Ossorio, F. (1941): *Museo Arqueológico Nacional. Catálogo de los* exvotos *de bronce ibéricos,* I-II. Madrid.

Alzola, J. M. (1968): *La rueda en Gran Canaria*. Las Palmas de Gran Canaria.

Amadasi-Guzzo, M. G. (2004): «Astarté fenicia e la sua diffusione in base alla documentazione epigrafica». *El mundo púnico. Religión, antropología y cultura material (Actas II Congreso Internacional del Mundo Púnico. Cartagena–2000)*. Murcia, 47-54.

Amandry, P. (1953): «Manches de patère et de miroir grecs». *Monument Piot* 47, 47-70.

Amandry, P. (1958): «Objets orientaux en Grèce et en Italie aux VIII^{e} et VII^{e} siècles avant J.-C.», *Syria* 35, 73-109.

Amiet, P. (1961): *La glyptique mésopotamienne archaïque*. Paris (reed. 1980).

Amiet, P. (1966): *Elam*. Auvers-sur-Oise.

Amiet, P. (1977): *L'Art Antique du Proche-Orient*. Paris.

Amiet, P. (1980): *La glyptique mesopotamienne archaique*^{2}. Paris.

Amiet, P. (1992): *Corpus des cylindres de Ras Shamra-Ougarit, II. Sceaux-cylindres en hématite et pierres diverses*, Paris.

Amyx, D. A. (1988): *Corinthian Vases of the Archaic Period*. Berkeley-Los Angeles.

Anagnostou-Laoutides, E. y Charles, M. B. (2018): «Herodotus on Sacred Marriage and Sacred Prostitution at Babylon». *Kernos*. *Electronic version*. DOI: 10.4000/kernos.2653

Andrae, W. von (1925): *Coloured Ceramics from Ashur and Earlier Ancient Assyrian Wall Paintings*, London.

Andrae, W. von (1939): «Gravirte Tridacna-Mussel aus Assur», *Zeitschrift für Assyriologie* 45, 88-98.

Andreae, B. (1991): «L'immagine dei Celti nel mondo antico: arte ellenistica». *I Celti*. Milano, 60-71.

Andronicos, M. (1968): *Totenkult (Archaeologia Homerica)*. Göttingen.

Antonaccio, C. M. (1995): *An Archaeology of Ancestors. Tomb Cult and Hero Cult in Early Greece*. London.

Antonelli, L. (2008). *Traffici focei di età arcaica: dalla scoperta dell'Occidente alla battaglia del mare sardonio (Hesperia 23)*. Roma

Antonini, S. y ʿAlī Aqīl, ʿA. (2007): *I bronzi sudarabici di periodo pre islamico*. Paris-Roma.

Aparicio, J. y Cisneros, F. (2007): *La necrópolis ibérica del Corral de Saus en el Complejo de Carmoxent (Moixent. Valencia)*. Valencia.

Arancibia, A. y Escalante, M. M. (2006): «La Málaga fenicio-púnica a la luz de los últimos hallazgos». *Mainake* 28, 333-360.

Aranegui, C. (1975): «La cerámica gris monocroma: puntualizaciones sobre su estudio». *Saguntum* 11, 333-379.

Aranegui, C., Jodin A., Llobregat, E., Rouillard, P. y Uroz, J. (1993): *La nécropole ibérique de Cabezo Lucero. Guardamar del Segura, Alicante*. Madrid-Alicante.

Arce, J. (1986): *s. v.* «*Cacus*». *Lexikon Iconographicum Iconografiae Classicae III*. Zürich-München, 177-178.

Archi, A. (2007): «The Cult of the Royal Ancestors at Hattusa and the Syrian Practices». M. Alparslan, M. Doğan-Alparslan y H. Peker, eds., *VITA. Festschrift in Honor of Belkıs Dinçol and Ali Dinçol*. Istanbul, 49-55.

Archi, A. (2016): «Some Remarks on Ethnoarchaeology and Death in the Ancient Near East». C. Felli, ed., *How to Cope with Death. Mourning and Funerary Practices in the Ancient Near East. Proceedings of the International Workshop, Firenze-2013 (Ricerche di Archeologia del Vicino Oriente 5)*. Pisa, 29-48.

Arias, P. E., Hirmer, M. y Shefton, B. B. (1962): *A History of Greek Vase-Painters*. London.

Armstrong, J. (1969): *The Paradise Myth*. London-Oxford.

Arnold, D. (1984): *s. v.* «Rundstab». W. Helck y E. Otto, eds., *Lexikon der Ägyptologie* 5, Wiesbaden, 1008-1009.

Arnold, D. (1991): *Building in Egypt. Pharaonic Stone Masonry*. Oxford.

Arnold, D. (2003): *The Encyclopedia of Ancient Egyptian Architecture*. Princeton.

Aro, S. (2003): «Art and Architecture». H. C. Melchert, ed., *The Luwians*. Leiden, 281-337.

Arribas, A. (1963): *The Iberians*. London.

Arribas, A. (1976): *Los Íberos*. Barcelona.

Arribas, A., Pareja, E., Molina, F., Arteaga, O. y Molina, F. (1974): *Excavaciones en el poblado de la Edad del Bronce «Cerro de la Encina» (Monachil, Granada). El Corte Estratigráfico núm. 3 (Excavaciones Arqueológicas en España 81)*. Madrid.

Arruda, A. M., Barbosa, R., Gomes, F. B. y Sousa, E. de (2017): «A necrópole de Vinha das Caliças (Beringel, Beja, Portugal)». J. Jiménez Ávila, ed., *Sidereum Ana III. El río Guadiana y Tartessos (Mérida-2012)*. Mérida, 187-225.

Arteaga Cardineau, C., García Menárguez, A., Prados Martínez, F. y Baudot, E. (2016): «El Cabezo del Estaño de Guardamar (Alicante, España): avance preliminar de evidencias arqueosísmicas en un asentamiento fenicio del siglo VIII a.C.». *Mundo Investigación* 2,1, 145-155.

Ashour, H. M. (2019): «Methods of joint the stones in Ancient Egypt. Dovetail fasten as a model» (en árabe). *Journal of Scientific Research in Art* 20, 1-29.

Astruc, M. (1951): *La necrópolis de Villaricos (Informes y Memorias de la Comisaría General de Excavaciones 25)*. Madrid.

Ataç, M.-A. (2010): *The Mythology of Kingship in Neo-Assyrian Art*. Cambridge.

Ataç, M.-A. (2018): «The "Royal Destiny": The "Garden Scene" of Ashurbanipal Revisited». *Art and Immortality in the Ancient Near East*. Cambridge, 151-178.

Ateflliler, S. (2004): «Phokaia'daki Taş Kule Anit Mezarinin üst Yapisna Ait Gözlemler». *Olba* 9, 111-125.

Aubet, M. E. (1970): *Los marfiles orientalizantes de Preneste*. Barcelona.

Aubet, M. E. (1975): *La necrópolis de Setefilla en Lora del Río (Sevilla)*. Barcelona.

Aubet, M. E. (1978): *La necrópolis de Setefilla en Lora del Río, Sevilla (túmulo B)*. Barcelona.

Aubet, M. E. (1980): «Los Marfiles fenicios del Bajo Guadalquivir. II, Acebuchal y Alcantarilla». *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología* 46, 33-79.

Aubet, M. E. (1982): «Marfiles fenicios del Bajo Guadalquivir. III, Bencarrón, Santa Lucía y Setefilla». *Pyrenae* 17-18, 231-279.

Audouze, F. (1976): «Les ceintures et ornements de ceinture de l'Age du Bronze en France. Ceintures et ornements de ceinture en bronze». *Galia Prehistoria* 19,1, 69-172.

Aurenche, O. (1993). «L'origine de la brique dans le Proche Orient ancien». M. Frangipane, H. Hauptmann, M. Liverani, P. Matthiae y M. Mellink, eds., *Between the Rivers and over the Mountains. Archaeologica Anatolica et Mesopotamica Alba Palmieri Dedicata*. Roma, 71-86.

Avagianou, A. (1991): *Sacred Marriage in the Rituals of Greek Religion (EHS XV, 54)*. Bern.

Avigad, N. (1954): *Ancient Monuments in the Kidron Valley*. Jerusalem.

Avigad, N. (1997): *Corpus of Semitic Stamp Seals*. Jerusalem.

Ays, H. (2013): *Die alten Griechen in Schwaben*. Norderstedt.

Azize, J. (2014): *The Phoenician Solar Theology*. Piscatawy, NJ.

Aznar, R. (1983): *La integración de las Islas Canarias en la Corona de Castilla (1478-1520)*. La Laguna.

Babelon, E. (1885): «Carthage et l'Archéologie Punique en Tunisie». *American Journal of Archaeology* 1,2-3, 173-181.

Babin, C. (1891): «Note sur la métrologie et les proportions dans les monuments achéménides de la Perse». *Revue Archéologique* 17, 347-379.

Badali, E. y D'Amore, P. (1982): «Nergal a Yazilikaya». *Rivista degli Studi Orientali* 56, 1-16.

Badawy, A. (1948): *Le dessin architectural chez les anciens égyptiens*. Le Caire.

Badawy, A. (1965): *Ancient Egyptian Architectural Design. A Study of the Harmonic Sistem (Near Estern Studies 4)*. Berkeley.

Badawy, A. (1990): *A History of Egyptian Architecture*. London.

Badie, A., Gailledrat, E., Moret, P., Rouillard, P., Sánchez, M. P. y Sillières, P. (2000): *Le site antique de La Picola à Santa Pola (Alicante, Espagne)*. Madrid.

Baker, H. S. (1966): *Furniture in the Ancient World. Origins & Evolution, 3100-475 B.C*. London.

Ballester, I. *et alii* (1954): *Cerámica del Cerro de San Miguel de Liria (Corpus Vasorum Hispanorum I)*. Madrid.

Ballester, X. (2023): *El Enigma Indoeuropeo*. Las Palmas de Gran Canaria.

Balogh, A. L. (2020): «The Tree of Life in Ancient Near Eastern Iconography». D. Estes, ed., *The Tree of Life* (*Themes in Biblical Narrative 27*). Leiden, 32-73.

Baltacioglu, H. (1993): «Four Reliefs from Alacahüyük». Armagan, N. Ö., ed., *Aspects of Art and Iconography: Anatolia and its Neighbours. Sudies in Honor of Nimet Ötzüç*. Ankara, 55-60.

Bandera, M. L. de la, y Ferrer, E. (1994): «El timiaterio orientalizante de Villagarcía de la Torre, Badajoz». *Archivo Español de Arqueología* 67, 41-62.

Bañón, M. C. (2010): *El* campus spartarius *romano ¿Una herencia púnica administrada por Roma? (Cuadernos albacetenses 14)*. Albacete.

Baquedano, I. y Martín, C. (2009): «Orientaciones astronómicas en las necrópolis tumulares de La Osera (Ávila) y El Cigarralejo (Murcia)». *Complutum* 20,2, 121-140.

Barandiarán, J. M. de (1972): *Obras Completas, I. Diccionario ilustrado de Mitología Vasca y alguna de sus fuentes*. Bilbao.

Barba, V. (2014): «Un león en la muralla de Cástulo». *Siete Esquinas* 6, 135-136.

Barba, V., Fernández Ordóñez, A. y Jiménez, Y. (2015): «La muralla de Cástulo y la Puerta de los Leones». A. Ruiz Rodríguez y M. Molinero, eds., *Jaén, tierra ibera. 40 años de investigación y transferencia*. Jaén, 305-321

Barceló, P. (1993): *Basileia, Monarchia, Tyrannis*. Stuttgart.

Bardelli, G., ed. (2017): *Das Prunkgrab von Bad Dürkheim 150 Jahre nach der Entdeckung*. Mainz.

Bardelli, G. y Graells, R. (2012): «*Wein, Weib und Gesang*. A propósito de tres apliques de bronce arcaicos entre la Península Ibérica y Baleares». *Archivo Español de Arqueología* 85, 23-42.

Barker, W. D. (2014): *Isaiah's Kingship Polemic: An Exegetical Study in Isaiah 24-27 (Forschungen zum Alten Testamentum 2. Reihe 70*). Tübingen.

Barletta, B. A. (2009): «Greek Entablature and Wooden Antecedents». D. Counts y A. Tuck, eds., *Koiné. Mediterranean Studies in Honour of R. Ross Holloway*. Oxford, 154-166.

Barnett, R. D. (1957): *A Catalogue of the Nimrud Ivories with other examples of Near Eastern Ivories in the British Museum*, London.

Barnett, R. D. (1961): *Assyrian Palace Reliefs*. Prague.

Barnett, R. D. (1964): «North Syrian and related harness decoration». K. Bittel, E. Heinrich, B. Hrouda y W. Nagel, eds., *Vorderasiatische Archäologie: Studien und Aufsatze (Festschrift Anton Moortgat)*. Berlin, 21-26.

Barnett, R. D. (1969): «Ezequiel and Tyre». *Eretz-Israel* 9, 6-13.

Barnett, R. D. (1975): *A Catalogue of the Nimrud Ivories with other Examples of Ancient Near Eastern Ivories in the British Museum^2*. London.

Barnett, R. D. (1976): *Sculptures from the north palace of Ashurbanipal at Nineveh (668-627 BC)*. London.

Barnett, R. D. (1982): *Ancient Ivories in the Middle East and Adjacent Areas (QEDEM 14)*. Jerusalem.

Barrelet, M.-T. (1950): *Une peinture de la cour 106 du palais de Mari (Studia mariana)*. Leiden, 9-35.

Barrelet, M.-T. (1958): «Deux déesses syro-phéniciennes sur un bronze du Louvre». *Syria. Archéologie, art et histoire*, 35,1-2, 27-44.

Barrio, J. A. y Moya, J. G. (1980): «El mundo vasco de producción arquitectónica en los siglos xvi-xviii». *Kobie* 10, 292-312.

Barth, F. E. (1999): «Zu den im Situlenstil Verzierten Gürtelblechen aus Brezje, Slowenien». *Archäologisches Korrespondenzblatt* 29, 57-59.

Bartl, P. (2012): «The "Assyrian Venus" on the Bas-Reliefs of Aššurnasirpal II – an "Indecent Posture" or "Assyrian Purity of Taste and Feeling"?». *Stories of long ago. Festschrift für Michael D. Roaf (Alter Orient und Altes Testament 397)*. Münster, 25-43.

Bartlett, C. (2014): «The Design of the Great Pyramid of Khufu». *Nexus network journal* 16,2, 299-311.

Bartoloni, P. (1981): «Contributo alla cronología delle necropoli fenicie e puniche di Sardegna», *Rivista di Studi Fenici* 9 (suppl.), 13-32.

Bartoloni, P. (2000): *La necropoli di Monte Sirai, I (Collezione di Studi Fenici 41)*. Roma.

Baruch, M. (1990): «The meaning and significance of Asherah». *Vetum Testamentum* 40,3, 264-297.

Battini, L. (2009): «Une Inscription sur brique d'Enannatum I: un nouveau regard sur les lions gardiens des portes en Mésopotamie». *Antropozoologica* 44,1, 189-209.

Baur, P. V. Chr. (1912): *Centaurs in Ancient Art*. *The Archaic Period*. Berlin.

Bayet, J. (1923): «Hercule funéraire». *Mélanges de l'École Française de Rome* 40, 19-102.

Bean, G. E. (1979): *Aegean Turkey^2*. London.

Beaulieu, S. (2007): *Eve's Ritual. The Judahite Sacred Marriage Rite (Dr. Thesis, Concordia University)*. Montreal.

Beazley, J. D. (1933): *Campana fragments in Florence*. Oxford.

Beazley, J. D. (1939): «Excavations at Al Mina, Suedia». *Journal of Hellenic Studies* 59,2, 1-44.

Beazley, J. D. (1951): *The Development of Attic Black-figure*. Cambridge.

Beazley, J. D. (1956): *Attic Black-figure Vase-painters*. Oxford (reed. 1963).

Beazley, J. D. (1969): *Attic Red-figured Vases in American Museums*. Roma.

Beazley, J. D. (1971): *Paralipomena. Additions to Attic Black-figure Vase Painters and to Attic Red-figure Vase Painters^2*. Oxford.

Beazley, J. D. (1982): *Beazley Addenda. Additional References to Attic Black-figure Vase Painters, Attic Red-figure Vase Painters^2 and Paralipomena* (Th. H. Carpenter, ed.). Oxford (reed. 1989).

Beazley, J. D. (1986): *The Development of Attic Black-figure*. London.

Beazley, J. D. (1989): *Some attic vases in Cyprus^2*, Oxford.

Beck, P. (2002): «The Cult Stands from Taʻanakh». *Imagery and Representation. Studies in the Art and Iconography of Ancient Palestine. Collected Articles,* Tel Aviv, 392-422 (reprinted from *Tel Aviv* 9, 1982).

Beckman, G. (1982): «The Anatolian Myth of Illuyanka». *Journal of the Ancient Near Eastern Society* 14, 11-25.

Beckman, G. (2021): *The Hittite Gilgamesh*. Atlanta.

Bel Anzué, P. (2024): *El yeso como material de construcción en la arquitectura tradicional (Tesis Doctoral de la Universidad de Granada)*. Granada.

Belén, M., García Morillo, M. C., Rut, A. y Román, J. M. (2004): «Imaginería orientalizante en cerámica de Carmona (Sevilla)». *Huelva arqueológica* 20, 149-170.

Belén, M. y Marín Ceballos, M. C. (2002): «Diosas y leones en el periodo orientalizante de la Península Ibérica». *Spal* 11, 169-196

Bell, G. L. y Ramsay, W. M. (1909): *The Thousand and One Churches*. London.

Bellelli, V. y Xella, P., eds. (2016): *Le Lamine di Pyrgi. Nuovi studi sulle iscrizioni in etrusco e in fenicio nel cinquantenario della scoperta*. Verona, 203-221

Bellinger, L. (1962): «Textiles from Gordion». *Bulletin of the Needle and Bobbin Club* 46, 4-33.

Beltrán, M. P. (2011): «Cruces y cruceros. Antecedentes paganos y cristianización». *Proyección. Teología y mundo actual* 240, 55-73.

Ben Nejma, M. (2021): «Le mausolée de Henchir El Ksar, (Région de Haïdra, Les Hautes Steppes Tunisiennes)». *De Carthage à Carthagène. Bâtir en Afrique et en Ibérie durant l'Antiquité (Petracos 4)*. Alicante, 265-293.

Bendala, M. (1994): «Reflexiones sobre la Dama de Elche». *Revista de estudios ibéricos* 1, 85-105.

Bendala, M. y Blánquez, J. (1987): «Los orígenes de la cultura ibérica y un par de notas sobre su arte». *Iberos. I Jornadas sobre el Mundo Ibérico.* Jaén, 9-18.

Ben-Dor Evian, S. (2018): «The Egyptianised Ivories from Philistia: Style, Function and Identity». *Tell it in Gath. Studies in the History and Archaeology of Israel. Essays in Honor of Aren M. Maeir on the Occasion of his Sixtieth Birthday (Ägypten und Altes Testament 90)*. Münster, 254-268.

Benichou-Safar, H. (1982): *Les tombes puniques de Carthage. Topographie, structures, inscriptions et rites funéraires*. Paris.

Benichou-Safar, H. (2004): *Le tophet de Salambô à Carthage. Essai de reconstitution (Collection de l'École Française à Rome 342)*. Rome.

Bennet, M. J. (1997): *Belted heroes and bound women. The Myth of the Homeric Warrior-King (Greek Studies: Interdisciplinary Approaches)*. New York-Oxford.

Benoit, F. (1954): *L'Héroïsation équestre*. Aix-en-Provence.

Benoit, F. (1969): *Art et dieux de la Gaule*. Paris.

Bérard, C. (1983): «L'héroïsation et la formation de la cité: un conflit idéologique». *Architecture et Société de l'archaïsme grec à la fin de la République Romaine (C.E.F.R. 66)*. Rome, 43-62.

Bergquist, B. (1967): *The Archaic Greek Temenos. A Study of Structure and Function*. Lund.

Bermejo, J.C. (1978): «Los dioses de los caminos». *La sociedad en la Galicia castreña*. Santiago de Compostela.

Bernárdez, E., trad. (1982): *Snorri Sturluson. Textos Mitológicos de las Eddas*. Madrid.

Berndt-Ersöz, S. (2006): *Phrygian Rock-cut Shrines. Structure, Function, and Cult Practice*. Leiden-Boston.

Bernhardt, K. H. (1967): «Aschera in Ugarit und im Alten Testament». *Mitteilungen des Instituts für Orientforschung* 13, 163-174.

Berrocal-Rangel, L. (2010): «Creencias y ritualidad en la Céltica del Suroeste». *Debate en torno a la religiosidad protohistórica (Anejos de Archivo Español de Arqueología 55)*. Madrid, 265-283.

Bessac, J.-C. y Matoïan, V. (2020): «Ashlar Masonry in Ugarit». M. Devolder e I. Kreimerman, eds., *Workshop Ashlar. Exploring the materiality of cut stone in the Eastern Mediterranean Bronze Age (Aegis 17*). Louvain, 265-306.

Betancourt, Ph. B. (1977): *The Aeolic Style in Architecture. A Survey of its Development in Palestine, the Halikarnassos Peninsula, and Greece. 1000-500 B.C*. Princeton, N.J.

Bethe, E. (1921): *s. v.* «Kentauren». *Realencyclopädie* der *classischen Altertumswissenschaft* 11,1. Stuttgart, 172-178.

Bettini, M. C. y Nicosia, A. (2000): «*Gli avori di Comeana (Firenze), tumulo di Montefortini, tomba a tholos*». *Principi etruschi tra Mediterraneo ed Europa* (catálogo de exposición), Venezia, 246-265.

Beyer, I. (1976): *Die Tempel von Dreros und Prinias A und die Chronologie der kretischen Kunst des 8. und 7. Jhs. v. Chr.* Freiburg.

Bianchin Citton, E. (2014): *Topografia e sviluppo di un centro preromano della fascia pedemontana veneta. Il caso di Montebelluna. Roma.*

Biella, M. C., Giovanelli, E., y Perego, L. G., eds. (2013): *Il bestiario fantastico di età orientalizzante nella penisola italiana*. Trento.

Binford, L. R. (1965): «Archaeological Systematics and the Study of Culture Process». *American Antiquity* 31,1, 203-210.

Binger, T. (1997): *Asherah. Goddesses in Ugarit, Israel and the Old Testament*. Sheffield.

Bintliff, J. L. (1994): «Territorial Behaviour and the Natural History of the Greek Polis». *Stuttgarter Kolloquium zur Historischen Geographie des Altertums. Stuttgart-1990*. Stuttgart, 207-249.

Bintliff, J. L. (1999): «The Origins and Nature of the Greek City-State and Its Significance for World Settlement History». P. Ruby, ed., *Les Princes de la Protohistoire et l'émergence de l'état*. Naples, 43-56.

Birkhan, H. (1999): *Kelten. Versuch einer Gesamtdarstellung ihrer Kultur*. Wien.

Bisi, A. M. (1986): «Le "Smitig God" dans les milieux phéniciens d'Occident: un réexamen de la question». *Religio Phoenicia (Studia Phoenicia 4)*, Namur, 169-187.

Bisi, A. M. (1987): «Le origini della statuaria nel mondo coloniale fenicio (Per una riconsiderazione della "Astarte" di Monte Sirai)». *Anales de la Universidad de Cádiz* 3-4, 107-121.

Bittel, K. (1976): *Los Hititas*. Madrid.

Black, J. y Green, A. (1992): *Gods, Demons and Symbols of Ancient Mesopotamia. An Illustrated Dictionary*. London (reed. 2004).

Blackwell, N. G. (2020): «Exploring Late Bronze Age Stoneworking Connections through Metal Tools». M. Devolder e I. Kreimermann, eds., *Ashlar. Exploring the Materiality of Cut-Stone Masonry in the Eastern Mediterranean Bronze Age (Aegis 17)*. Leuven, 215-240.

Blanco Freijeiro, A. (1956): «Orientalia. Estudio de objetos fenicios y orientalizantes en la Península». *Archivo Español de Arqueología* 29, 3-51.

Blanco Freijeiro, A. (1960): «Die klassischen Würzeln der iberischen Kunst». *Madrider Mitteilungen* 1, 101-121.

Blanco Freijeiro, A. (1963): «El ajuar de una tumba de Cástulo». *Archivo Español de Arqueología* 36, 49-69.

Blanco Freijeiro, A. (1965): «Ein Figürlicht Verzierter bronzener Oinochoenhenkel aus Málaga». *Madrider Mitteilungen* 6, 84-90.

Blanco Freijeiro, A. (1981): *El Arte de la España Antigua*. Madrid.

Blanco Freijeiro, A. (2015): «Destrucciones antiguas en el mundo ibérico y mediterráneo occidental». *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología de la Universidad Autónoma de Madrid* 14, *3-8*.

Blanco, A., Luzón, J. M. y Ruiz Mata, D. (1970): *Excavaciones arqueológicas en el Cerro Salomón (Riotinto, Huelva)*. Sevilla.

Blánquez, J. (1983): «Las necrópolis ibéricas de la provincia de Albacete». *Congreso de historia de Albacete-1983, 1 (Arqueología y Prehistoria)*. Albacete, 185-210.

Blánquez, J. (1984) «Túmulos ibéricos, necrópolis de Los Villares». *Revista de arqueología* 36, 36-45.

Blánquez, J. (1987): *La necrópolis ibérica de Los Villares (Hoya Gonzalo, Albacete)*, Albacete.

Blánquez, J. (1990): «La Vía Heraklea y el Camino de Aníbal. Nuevas interpretaciones de su trazado en las tierras del interior». *Simposio sobre la red viaria en la Hispania romana*. Zaragoza, 65-76.

Blánquez, J. (1992a): «Las Necrópolis ibéricas en el Sureste de la Meseta». J. Blánquez y V. Antona, eds., *Congreso de Arqueología Ibérica. Las necrópolis. Madrid, 1991*. Madrid, 235-278.

Blánquez, J. (1992b): «Nuevas consideraciones en torno a la escultura ibérica». *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología de la Universidad Autónoma de Madrid* 19, 121-143.

Blánquez, J. (1997): «Caballeros y aristócratas en el siglo v a.C. en el mundo ibérico». *Coloquio Internacional Iconografía ibérica, iconografía itálica: propuestas de interpretación y lectura (Roma 1993), UAM Serie Varia 3*. Madrid, 211-234.

Blánquez, J. (1999a): «La necrópolis ibérica de La Hoya de Santa Ana. Nuevos Documentos». *La Cultura Ibérica a través de la fotografía de principios de siglo*. Madrid, 127-134.

Blánquez, J. (1999b): «El tratamiento informático y los vestigios ibéricos. Algunos ejemplos». J. Blánquez y L. Roldán, eds., *La Cultura Ibérica a través de la fotografía de principios de siglo. Un homenaje a la memoria*. Madrid, 265-270.

Blánquez, J. y Antona del Val, V., eds. (1992): *Congreso de Arqueología Ibérica. Las necrópolis. Madrid-1991*. Madrid.

Blánquez, J. y Olmos, R. (1993): «El poblamiento ibérico antiguo en la provincia de Albacete: el timiaterio de La Quéjola (San Pedro) y su contexto arqueológico», J. Blánquez Pérez, R. Sanz Gamo y M. T. Musat Hervás, eds., *Arqueología en Albacete. Jornadas de arqueología albacetense en la Universidad Autónoma de Madrid*. Madrid, 85-110.

Blánquez, J. y Roldán, L. (1994): «Nuevas consideraciones en torno a la historiografía y tecnología de la escultura ibérica en piedra (1.ª parte)». *Revista de Estudios Ibéricos* 1, 61-84.

Blánquez, J. y Sanz Gamo, R. (2010): «Caballeros ibéricos en torno a la vía Hercúlea. Una mirada sobre la escultura ibérica». *Arqueología, sociedad, territorio, y paisaje: estudios sobre prehistoria reciente, protohistoria y transición al mundo romano en homenaje a M.ª Dolores Fernández Posse*. Madrid, 253-278.

Blázquez, J. M. (1955): «El Herakleion gaditano, un templo semita en Occidente». *Actas I Congrerso Arqueológico del Marruecos Español, Tetuán-1953*. Tetuán, 309-318.

Blázquez, J. M. (1956a): «La interpretación de la pátera de Tivisa». *Ampurias* 17-18, 111-140.

Blázquez, J. M. (1956b): «La urna de Galera». *Caesaraugusta* 7-8, 98-107.

Blázquez, J. M. (1957): «Representaciones de puertas en la pintura arcaica etrusca». *Trabajos de la Escuela Española de Historia y Arqueología en Roma* 9, 49-74.

Blázquez, J. M. (1958): «El "despotes therón" en Etruria y en el Mundo Mediterráneo». *Zephyrus* 9, 163-175

Blázquez, J. M. (1962): *Religiones primitivas de Hispania. Fuentes literarias y epigráficas, I*. Roma.

Blázquez, J. M. (1974): «El arte neohitita y los orígenes de la escultura animalística ibérica y turdetana». *Goya. Revista de Arte* 120, 344-350.

Blázquez, J. M. (1975a): *Tartessos y los orígenes de la colonización fenicia en Occidente*^{2} *(Acta Salmanticensia 85)*. Salamanca.

Blázquez, J. M. (1975b): *Diccionario de las Religiones Prerromanas de Hispania*. Madrid.

Blázquez, J. M. (1977): «La interpretación de la patera de Tivisa». *Imagen y mito. Estudios sobre religiones mediterráneas e ibéricas*. Madrid, 221-245.

Blázquez, J. M. (1979): «Las raíces clásicas de la cultura ibérica: estado de la cuestión, últimas aportaciones». *Archivo Español de Arqueología* 52, 141-174.

Blázquez, J. M. (1983a): *Religiones prerromanas. Primitivas religiones ibéricas II*. Madrid.

Blázquez, J. M. (1983b): «Cinturones sagrados en la Península Ibérica». *Homenaje al Prof. Martín Almagro Basch, 2*. Madrid, 411-420.

Blázquez, J. M. (1986): «Sincretismo en la Lusitania romana». *Manifestaciones religiosas en Lusitania. Cáceres-1984*. Cáceres, 7-14.

Blázquez, J. M. (1992): *Fenicios, griegos y cartagineses en Occidente*. Madrid.

Blázquez, J. M. (1993): «El enigma de la religión tartésica». J. Alvar y J. M. Blázquez, eds., *Los enigmas de Tarteso.* Madrid, 117-138.

Blázquez, J. M. (1994): «Posibles precedentes prerromanos de los combates de gladiadores romanos en la Península Ibérica». *Coloquio internacional «El anfiteatro en la Hispania romana», Mérida-1992*. Badajoz, 31-37.

Blázquez, J. M. (1998-1999): «Temas religiosos en la pintura vascular tartésica e ibérica y sus prototipos del Próximo Oriente fenicio». *Lucentum* 18, 93-116.

Blázquez, J. M. (1999): *Mitos, dioses y héroes en el Mediterráneo antiguo*. Madrid.

Blázquez, J. M. (2001): «Algunos mitos y ritos orientales traídos por los fenicios a Occidente». *De la Estepa al Mediterráneo. Actas del Ier Congreso de Arqueología e Historia Antigua del Oriente Próximo, Barcelona - 2000*. Barcelona, 206-207.

Blázquez, J. M. *et alii* (1975): *Cástulo 1 (Acta Archaeologica Hispana 8)*. Madrid.

Blázquez, J. M. *et alii* (1979): *Cástulo II (Excavaciones Arqueológicas en España 105),* Madrid.

Blázquez, J. M. y García-Gelabert, M. P. (1993): «Destrucción de escultura ibérica». *Homenaje a Miguel Tarradell*. Barcelona, 403-411.

Blázquez, J. M., Martín de la Cruz, J. C. y Ruiz Mata, D. (1981): «Excavaciones en el Cabezo de San Pedro (Huelva): campaña de 1978». *Huelva arqueológica* 5, 149-316.

Blázquez, J. M. y Remesal, J. (1979): «La necrópolis del Estacar de Robarinas». J. M. Blázquez *et alii, Cástulo II*. Madrid, 347-404.

Blázquez, J. M. y Valiente, J. (1981): *Cástulo III (Excavaciones Arqueológicas en España 117),* Madrid.

Blech, M. (1986): «Las armas de la sepultura 155 de la necrópolis de Baza». *Estudios de Iconografía II. Coloquio sobre el puteal de la Moncloa*, Madrid, 205-209.

Blech, M (1997): «Los inicios de la iconografía de la escultura ibérica en piedra: Pozo Moro». *Coloquio Internacional Iconografía ibérica, iconografía itálica: propuestas de interpretación y lectura. Roma-1993 (UAM Serie Varia 3)*. Madrid, 193-210.

Blech, M. y Castelo Ruano, E. (1992): «Zwei iberische skulpturen aus Úbeda La Vieja (Jaén)». *Madrider Mitteilungen* 33, 70-101

Blech, M., Koch, M. y Kunst, M. (2001): *Denkmäler der Frühzeit (Hispania Antiqua)*, Mainz.

Blecić Kavur, M. (2017): «Illyrian helmets from Montenegro». D. Radovic, ed., *Nova Anticka Duklja VIII. Museum and Galleries of Podgorica*. Podgorica, 31-57.

Blinckenberg, C. (1924): *Le Temple de Paphos*. Copenhagen.

Bloch, R. (1963): *Les prodiges dans l'antiquité classique. Grèce, Étrurie et Rome*, Paris.

Blocher, F. (1989): *Untersuchungen zur nackten Frau in der altbabylonischen Zeit (Münchener Vorderasiatische Studien IV),* München.

Bloesch, H. (1940): *Formen attischer Schalen von Exekias bis zum Ende des strengen Stils,* Bern.

Bloxam, E. (2010): *s. v. «*Quarrying and Mining (Stone)». W. Wendrich, ed., *UCLA Encyclopedia of Egyptology* [online]. Los Angeles.

Boardman, J. (1975): *Athenian Red Figure Vases. The Archaic Period. A Handbook*. London.

Boardman, J. (1978): *Greek Sculpture of the Archaic Period*. Norwich.

Boardman, J. (1984): *Escarabeos de piedra procedentes de Ibiza*, Madrid.

Boardman, J. (1987): «"Very Like a Whale": Classical Sea Monsters». A. E. Farkas, P. O. Harper y E. B. Harrison, eds., *Monsters and Demons in the Ancient and Medieval Worlds. Papers Presented in Honor of Edith Porada*. Mainz, 73-84.

Boardman, J. (1990): *s. v.* «Herakles». *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* V,1-2. Zürich-Düsseldorf.

Boardman, J. (1997): *s. v.* «Ketos». *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* VIII. Zürich-Düsseldorf, 731-736.

Boardman, J. (1998): *Early Greek Vase Painting*. London.

Boardman, J. (2003): *Classical Phoenician Scarabs. A Catalogue and Study (BAR. International Series 1190). Oxford*.

Boetticher. A. (1888): *Die Akropolis von Athen nach den Berichten der Alten und den neusten Erforschungen*. Berlin.

Böhm, S. (1990): *Die «Nachte Göttin». Zur Ikonographie und Deutung unbekleideter weiblicher Figuren in der frühgriechischen Kunst*. Mainz.

Böhmer, H. y Thompson, J. (1991): «The Pazyryk Carpet: A Technical Discussion». *Notes in the History of Art* 10,4, 30-36.

Böhmer, R. M. (1965): *Die Entwicklung der Glyptik während der Akkad-Zeit (Untersuchungen zur Assyriologie und Vorderasiatischen Archäologie 4)*. Berlin.

Böhmer, R. M. (1972): *Die Kleinfunde von Bogazköy (Bogazköy-Hattusa, VIII)*. Berlin.

Boll, F. y Gundel, W. (1965): *s. v.* «Sternbilder». *Sternglaugen und Sternsymbole der Griechen und Römer.* § 11 Kentaur. *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie VI*. Hildesheim, 867-1071.

Bolle, K.W. (1987): *s. v.* «*hieros gamos*». M. Eliade, ed., *The Encyclopedia of Religion 6*. New York-London, 317-321.

Bommeelaer, J. F. (1986): «Sur le Monument des Néréides et sur quelques principes de l'analyse architecturale». *Bulletin de Correspondance Hellénique* 110, 249-271.

Bonatz, D. (2000a): *Das syro-hethitische Grabdenkmal. Untersuchungen zur Entstehung einer neuen Bildgattung in der Eisenzeit des nordsyrisch-südostanatolischen Raums*. Mainz.

Bonatz, D. (2000b): «Syro-Hittite Funerary Monuments: Phenomenon of tradition or innovation?» G. Bunnens, ed., *Essays on Syria in the Iron Age (Ancient Near Eastern Studies Supplement 7)*. Leuven, 189-210.

Bonatz, D. (2015): «A Middle Assyrian Centaur from Tell Fekheriye». P. Ciafardoni y D. Giannessi, eds., *From the Treasures of Syria. Essays on Art and Archaeology in Honour of Stefania Mazzoni*. Leiden, 153-162.

Bonatz, D. (2016): «Syro-Hittite Funerary Monuments Revisited». C. M. Draycott y M. Stamatopoulou, eds., *Dining & Death. Interdisciplinary Perspectives on the «Funerary Banquet» in Ancient Art, Burial and Belief (Colloquia Antiqua 16)*. Leuven, 173-193.

Bonatz, D. (2019): «The Myth of Aramean Culture». A. Berlejung y A. M. Maeir, eds., *Research on Israel and Aram. Autonomy, Independence and Related Issues (First Annual RIAB, Center Conference, Leipzig-2016)*. Tübingen, 159-177.

Bonet, H. *et al*. (1995): «La Bastida de les Alcusses (Moixent): resultados de los trabajos de excavación y restauración. Años 1990-1995». *Archivo de Prehistoria Levantina* 22, 215-295.

Bonet, H. y Vives-Ferrándiz, J., eds. (2010): *La Bastida de les Alcusses. 1928-2010*. Valencia.

Bonfil, R. y Ben-Tor, A. (2017): «Basalt Statuary». Sh. Zuckermann, A. Ben-Tor, Sh. Bechar y D. Sandhaus, eds., *Hazor VII. The 1990-2012 Excavations. The Bronze Age*. Jerusalem, 569-573.

Bonnet, C. (1983): «Le dieu Melqart en Phénicie et dans le bassin méditerranéen: culte national et officiel». E. Gubel *et alii*, eds., *Sauvons Tyr. Histoire Phénicienne (Studia Phoenicia I-II)*. Leuven, 195-207.

Bonnet, C. (1987): «Typhon et Baal Saphon». *Phoenicia and the East Mediterranean in the first millennium B.C. (Studia Phoenicia 5)*. Leuven, 101-144.

Bonnet, C. (1988): *Melqart. Cultes et mythes de l'Héraclés tyrien en Méditerranée (Studia Phoenicia 8)*. Leuven.

Bonnet, C. (1989): «Le dieu solaire Shamash dans le monde phénico-punique». *Studi epigrafici e linguistici sul Vicino Oriente antico* 6, 97-115.

Bonnet, C. (1994): «Astarté. D'une rive à l'autre de la Méditerranée». A. González Blanco *et alii*, ed., *El mundo púnico. Historia, sociedad y cultura*. Murcia, 143-158.

Bonnet, C. (1996): *Astarté. Dossier documentaire et perspectives historiques (Collezione di studi fenici 37)*. Roma.

Bonniard, F. (1928-1929): «Sur quelques peintures rupestres des chambres sépulcrales creusées dans le roc en Tunisie septentionale». *Bulletin Archéologique du Comité des Travaux Historiques et Scientifiques* 52, 471-477.

Bonsor, G. E. (1898): «Les colonies agricoles pré-romaines de la Valée du Betis». *Revue Archéologique* 35, 126-391.

Bonsor, J. y Thouvenot, R. (1928): *Nécropole ibérique de Setefilla, Lora del Río (Sevilla). Bibliothéque de l'école des hautes études hispaniques*. Bordeaux.

Boosen, M. (1986): *Etruskische Meeres-mischwesen. Untersuchungen zu Typologie und Bedeutung (Archaeologia 59)*. Roma.

Bordenache Battaglia, G. (1979): *Le ciste prenestine*, Roma.

Bordreuil, P. (1985): «Le dieu Echmoun dans la région d'Amrit». E. Lipiński, ed., *Phoenicia and Its Neighbours (Studia Phoenicia III)*. Leuven, 221-230.

Bordreuil, P. (2007): «L'alphabet phénicien: legs, héritage, adaptation, diffusion, transmission». *La Méditerranée des phéniciens de Tyr à Carthage*. Paris, 73-84.

Boreux, C. (1939): «La stèle C.86 du Musée du Louvre et les stèles similaires». *Mélanges Syriens offerts à Monsieur René Dussaud par ses amis et ses élèves, II (Bibliothèque Archéologique et Historique 30)*. Paris, 673-687.

Bosch Gimpera, P. (1932): *Paleoetnologia de la Peninsula Iberica*. Barcelona

Bossert, H. Th. (1942): *Altanatolien*. Berlin.

Bossert, H. Th. (1951): *Altsyrien*. Tübingen.

Botta, P.-E. (1849): *Monument de Ninive*. Paris.

Bottéro, J. (1983): «La hiérogamie après l'époque "sumérienne"». S. N. Kramer, ed., *Le Mariage sacrée à Sumer et à Babylonie*. Paris, 175-183.

Bottéro, J. (1985): *Mythes et rites de Babylone*. Genève-Paris.

Bottéro, J. y Kramer, S. N. (2005): *L'érotisme sacré à Sumer et à Babylone*. Libourne.

Bottini. A. (1988): «Apulisch-Korintische Helme». *Antike Helme. Sammlung Lipperheide und andere Bestände des Antikenmuseuns Berlin*. Mainz, 107-136.

Botto, M. (1990): *Studi storici sulla Fenicia. L'VIII e il VII secolo a. C*. Pisa

Botto, M. y Vives-Ferrándiz, J. (2006): «Importazíone etrusche tra le Baleari e la Penisola Iberica (VIII-prima metá del V sec. A.C.)». *Gli Etruschi e il Mediterraneo. Commerci e politica (Annali della Fondazione per il Museo «Claudio Faina» 14)*. Orvieto, 117-196.

Boucher-Leclercq, A. (1910): «Prodigia». *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines IV*. Paris, 667.

Bouloumié, B. (1976): «Les cistes à cordons trouvées en Gaule (Belgique, France, Suisse)». *Gallia* 34,1, 1-30.

Bouloumié, B. (1985): «Les vases de bronze étrusques et leur diffusion hors d'Italie». *Il commercio etrusco arcaico. Quaderni del Centro di Studio per l'Archeologia Etrusco-Italica* 9, 167-178.

Bounni, A. y Lagarce, E y J. (1998): *Ras Ibn Hani. Le Palais du Bronce Récent Fouilles 1979-1995. Synthèse préliminaire*. Paris.

Brandl, B. (1984): «The engraved tridacna-shell disk». *Anatolian Sudies* 34, 15-41.

Brandl, B. (2001): «Two Engraved Tridacna Shells from Tel Miqne-Ekron». *Bulletin of the American Schools of Oriental Research* 323, 49-62.

Braun-Holzinger, E. A. (2013): *Frühe Götterdarstellungen in Mesopotamien (Orbis Biblicus et Orientalis 261)*. Fribourg-Göttingen.

Breen, J. van (1942): *Het Reconstructieplan voor het Mausoleum te Halikarnassos*. Amsterdam.

Brelich, A. (1958): *Gli eroi greci. Un problema storico-religioso*. Roma.

Brelich, A. (1976): *Tre variazioni romane sul tema delle origini*. Roma.

Bretschneider, J. (1991): *Architekturmodelle in Vorderasien und der östlichen Ägäis vom Neolithikum bis in das 1. Jahrtausend (AOAT 229)*. Neukirchen-Vluyn.

Brillante, C. (1998): «Ixion, Peirithoos e la stirpe dei centauri». *Materiale e discusione per l'analisi dei testi classici* 40, 41-76.

Briquel, D. (1981): «En deçà de l'épopée, un thème légendaire indo-européen: caractère trifonctionnel et liaison avec le feu dans la geste des rois iraniens et latins». R. Chévalier, ed., *Colloque l'épopée gréco-latine et ses prolongements européens. Calliope II (Caesarodunum 16 bis)*. Paris, 7-31.

Briquel, D. (1998): «Les Tarquines de Rome et les trois fonctions de l'idéologie indo-européenne: 1) Tarquin l'Ancien et le dieu Vulcain». *Revue de l'Histoire des Religions* 215, 369-395.

Brize, Ph. (1988): *s. v.* «*Geryoneus*». *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae IV. Zürich-München*, 186-190.

Brocato, P. (1995): «Sull'origine e lo sviluppo delle prime tombe a dado etrusche». *Studi Etruschi* 61, 57-93.

Brocato, P. (2012): *Origine e primi sviluppi delle tombe a dado etrusche*. Cosenza.

Broker-Klähn, J. y Broker, Ch. (1975): «*Eflâtun* Pinar. Zur Rekonstruktion, Deutung und Datirung». *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 90, 1-41.

Broncano, S. (1989): *El depósito votivo de El Amarejo. Bonete (Albacete) (Excavaciones Arqueológicas en España 156),* Madrid.

Brookes, A. C. (1981): «Stoneworking in the Geometric Period al Corinth». *Hesperia* 50,3, 285-290.

Brown, S. (1991): *Late Carthaginian Child Sacrifice and Sacrificial Monuments in their Mediterranean Context*. Sheffield.

Brown, W. L. (1960): *The Etruscan lion*. Oxford.

Bruhl, A. (1953): *Liber Pater. Origine et expansion du culte dionysiaque à Rome et dans le monde romain*. Paris.

Brun, P. (1987): *Princes et princesses de la Celtique. Le premier age du Fer (850-450 av. J.-C.)*. Paris.

Brunaux, J.-L. (1986): *Les Gaulois. Sanctuaires et Rites*. Paris.

Bruni, S. (1986): *I lastroni a scala nel Museo de Tarquinia*. Roma.

Bruni, S. (1991): «Materiali tarquiniesi del Museo Archeologico di Firenze: i lastroni a scala». F. Paoli, ed., *Studi e Materiali, Scienze dell'Antichità in Toscana* 6,2, 41-63.

Bruyère, M. B. (1925). *Rapport sur les fouilles de Deir el Medineh (1923-1924)*. Le Caire.

Bryce T. R. (2012): *The World of the Neo-Hittite Kingdoms: a political and military history*. Oxford-New York.

Bubenheimer, F. (2000): «Ein Löffel des Britischen Museums und seine Bedeutung für die spätorientalisierende Elfenbainkunst Etruriens». F. Prayon y W. Rölling, eds., *Der Oriet und Etrurien*. Zur Phänomen des «Orientalisierens» im westlichen Mittelmeerraum (10.-6. Jh. v. Chr.). Roma, 183-210.

Buchanan, B. (1966): *Catalogue of Ancient Near Eastern Seals in the Ashmolean Museum, I. Cylinder Seals*. Oxford.

Buck, M. E. (2020): *The Amorite Dynasty of Ugarit. Leiden,*

Budin, S. L. (2015a): «The Nude Female in the Sourhern Levant: a mising of Syro-Mesopotamian and Egyptian Iconographies». *BAAL. Hors Série* X, 315-336.

Budin, S. L. (2015b): «Qedešet: A Syro-Anatolian Goddess in Egypt». *Journal of Ancient Egyptian Interconnections* 7,4, 1-20.

Bunnens, G. (2006): *A New Luwian Stele and the Cult of the Storm-god at Til Barsib-Masuwari*. Louvain.

Bunnens, G. (2016): «Neo-Assyrian pebble mosaics in their architectural context». J. MacGinnis, D. Wicke y T. Greenfield, eds., *The provincial archaeology of the Assyrian empire*. Oxford, 59-70.

Bur-Gibson, W. (1930 y 1932): *La mano humana como símbolo (Actas y Memorias de la Sociedad Española de Antropología, Etnología y Prehistoria, IX y XI)*. Madrid.

Burjachs, F., Giralt, S., Roca, J. R., Seret, G. y Julià, R. (1997): «Palinología holocénica y desertización en el Mediterráneo occidental». J. J. Ibáñez, B. L. Valero y C. Machado, eds., *El paisaje mediterráneo a través del espacio y del tiempo. Implicaciones en la desertificación*. Logroño, 379-394.

Burkert, W. (1972): *Homo Necans*. Berlin-New York.

Burkert, W. (1992): *The Orientalizing Revolution. Near Eastern Influence on Greek Culture in the Early Archaic Age.* Cambridge.

Burkert, W. (1999): *Da Omero ai Magi*. Venecia.

Burney, Ch. (2004): *Historical Dictionary of the Hittites*. Lanham, MD.

Burow, J. (1989): *Der Antimenesmaler*. Mainz.

Buschor, E. (1941): *Meermänner*. München.

Bushnell, L. (2008): «The wild goat and tree icon and its special significance for Cyprus». G. Papantoniu, ed., *POCA 2005. Postgraduate Cypriot Archaeology. Dublin-2005 (BAR International Series 1803)*. Oxford, 65-76.

Büsing, H. (1982): «Metrologische Baiträge». *Jahrbuch des Deutschen Archäeologischen Instituts* 97, 1-45.

Busink, Th. A. (1970): *Der Tempel von Jerusalem von Salomo bis Herodes. Eine archäologischhistorische Studie unter Berücksichtigung des westsemitischen Tempelbaus. 1, Der Tempel Salomos*. Leiden.

Buson, S. (2013): «La situla di Montebelluna: Note di tecnologia e ricostruzione sperimentale». *Notizie di Archeologia del Veneto* 2, 192-196.

Buson, S. (2015): «La situla di Pieve d'Alpago: Note di tecnologia e di ricostruzione sperimentale». G. Gangemi, M. Bassetti, y D. Voltolini, eds., *Le signore d'Alpago. La necropoli preromana di «Pian de la Gnela», Pieve d'Alpago (Belluno)*. Treviso, 187-192.

Caballero, A. y Blánquez, J. (2022): «La tumba de la Dama de Baza 50 años después. Estratigrafía y estructura». *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología de la Universidad de Granada* 32, 17-36.

Caballero, L. (1974): *La necrópolis tardorromana de Fuentespreadas (Zamora) (Excavaciones Arqueológicas en España 80)*. Madrid.

Cabré, J. (1943). «El saludo ibérico. Saludo racial precursor del nacional. Su difusión por Europa en unión del Gladius Hispaniensis». *Coleccionismo* 19, 23-40.

Cabré, J. (1944): *Corpus Vasorum Hispanorum. Cerámica de Azaila*. Madrid.

Cabré, J. y Motos, F. de (1920): *La necrópolis ibérica de Tutugi (Galera, Provincia de Granada) (Junta Superior de Excavaciones y Antigüedades 25)*. Madrid.

Cabrera, P. (1988-1989): «El comercio foceo en Huelva: cronología y fisionomía». *Tartessos y Huelva (Huelva Arqueológica,* 10-11). Huelva, 43-100.

Cabrera Pertusatti, R. (2013): *El descenso de Inanna al templo: la transubstanciación apolíneo-fascinante y dionisíaco-tremenda del cuerpo monárquico en la circulación ritual (Tesis de Licenciatura. Universidad de Buenos Aires)*. Buenos Aires. https://n2t.net/ark:/13683/pg7z/r7P

CAD (1977-2008): *The Assyrian Dictionary of the Oriental Institute of the University of Chicago*^{3} *(CAD)*. Chicago.

Cagni, L., ed. (1969): *L'epopea di Erra (Studi semitici 34)*. Roma.

Cagni, L., ed. (1977): *The Poem of Erra (Sources and Monographs from the Ancient Near East 1/3)*. Malibu.

Cahill, N. (1988): «Tafl Kule: A Persian-Period Tomb near Phokaia». *America Journal of Archaeology* 92, 481-501.

Calmeyer, P. (1969): *Datierbare Bronzen aus Luristan und Kirmanshah*, Berlin.

Calmeyer, P. (1980): *s. v.* «Kentaur». *Reallexikon der Assyriologie* 5, 569-570.

Camacho, S. (1982): *La anastilosis del monumento orientalizante de Pozo Moro (Th.D. Univesità di Roma)*. Roma.

Camacho, P., López, E., Lorrio, A. J., Montero, I., Torres, M. y Vinader, I. (2020): «Ornamentos de vestuario en el Bronce Final y el Hierro Antiguo en el Sureste de la Península Ibérica: los casos de Herna/Peña Negra y La Fonteta». R. Graells, P. Camacho y A. J. Lorrio, eds., *Ornamentos y elementos del vestuario en el arco litoral Mediterráneo-Atlántico de la península Ibérica durante la Edad del Hierro (ss. x-v a.C.)*. Alicante, 173-214.

Çambel, H. (1999): *Corpus of Hieroglyphic Luwian Inscriptions, 2*. Berlin.

Çambel, H. y Özyar A. (2003). *Karatepe-Aslantaş: Azatiwataya. Die Bildwerke*. Mainz.

Camporeale, G. (1975): «Variazioni etrusche sul tipo arcaico del *Tritone*». *Archaeologica. Scritti in Onore di Aldo Neppi Modona*. Firenze, 149-163.

Camporeale, G. (1984): *La caccia in Etruria*. Roma.

Camporeale, G. (1991): «Eroi e signori nelle prime scene narrative etrusche». *Mélanges de l'École Française de Rome* 103, 57-69.

Camporeale, G. (2005): «Purificazione. Mondo etrusco». *Tesaurus Cultus et Rituum Antiquorum (TCRA)* II. Los Angeles, 36-62.

Canocchi, D. (1984): «Il centauro alato in Etruria». *Studi di antichità in onore di Guglielmo Maetzke*. Roma, 187-192.

Cappuccini, L. y Gaucci, A., eds. (2022): *Officine e artigianato ceramico nei siti dell'Appennino Tosco-Emiliano tra vii e iv secolo a.C. (Atti del I Convegno Internazionale di studi sulla cultura materiale etrusca dell'Appennino. Arezzo 2019)*. Roma.

Caquot, A. (1955): «Nouvelles inscriptions araméennes de Hatra (IV)». *Syria* 32, 261-272.

Caquot, A. (1959): «La divinité solaire ougaritique». *Syria* 36, 90-100.

Caquot, A. y Mesnil du Buisson, R. du (1971): «La seconde tablette ou "petite amulette" d'Arslan Tash». *Syria* 48, 391-406.

Cárceles, E., López Sánchez, C., Soler, A. y Quesada, L. (2021): «Un templo con altar de piel de toro en calle Marsilla, Lorca (Murcia)». *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología de la Universidad Autónoma de Madrid* 47,2, 181-212.

Caro Baroja, J. (1957): *España primitiva y romana*. Barcelona.

Caro Baroja, J. (1971): «La "realeza" y los reyes en la España antigua». *Estudios sobre la España antigua (Cuadernos de la Fundación Pastor 17)*. Madrid.

Carpenter, R. (1925): *The Greeks in Spain*. London.

Carpenter, T. H. (1986): *Dionysian Imagery in Archaic Greek Art. Its Development in Black-figure Vase Paintig*. Oxford.

Carriazo, J. de M. y Raddatz, K. (1960): «Primicias de un corte estratigráfico en Carmona». *Archivo Hispalense* 103-104, 1-37.

Carter, H. (1927): *The Tomb of Tutankhamun. II. Burial Chamber & Mummy*. London.

Caskey, M. (1990): «Thoughts on Early Bronze Age Hearths». R. Hägg y G. C. Nordquist, eds., *Celebrations of death and divinity in the Bronze Age Argolid (Acta Instituti Atheniensis Regni Sueciae, series in 4.º, XL)*. Stockholm, 13-21.

Cassola Guida, P. (1997): «Spunti sull'interpretazione dell'arte delle situle: la situla della Tomba Benvenuti 126». *Ostraka* 6, 201-212.

Castelo Ruano, R. (1987): «Primera gran destrucción escultórica en el mundo ibérico». *Boletín de la Asociación Española de Amigos de la Arqueología* 23, 58-62.

Castelo Ruano, R. (1994): «Documentación y hemerografía del Monumento de Pozo Moro, Chinchilla (Albacete)». *Boletín de la Asociación de Amigos de la Arqueología* 34, 86-103.

Castelo Ruano, R. (1995): *Monumentos funerarios del Sureste peninsular: elementos y técnicas constructivas*. Madrid.

Cataldi Dini, M. (1987): «La tomba dei demoni azzurri». M. Bonghi Jovino y C. Chiaramonte, ed., *Tarquinia. Ricerche, scavi e prospettive (Atti del convegno internazionale di studi, Milán-1986)*. Roma, 37-42, lám. III-VII.

Catling, H.W. (1971): «A Cypriot bronze statuette in the Bomford collection». C. F. A. Schaeffer, ed., *Alasia I. (Mission archéologique d'Alasia, 4)*. Paris, 15-32.

Caubet, A. (2002): «Animals in Syro-Palestinian Art». B. J. Collins, *A History of Animal World in the Ancient Near East*. Leiden, 211-235.

Caubet, A. (2009): «A Tale of Two Cities. Le coffre en ivoire d'Enkomi et la coupe d'or d'Ougarit». T. Kiely, ed., *Ancient Cyprus in the British Museum. Essays in honour of Veronica Tatton-Brown (The British Museum Research Publication 180)*, London, 56-62.

Caubet, A. (2013): «Working Ivory in Syria and Anatolia during the Late Bronze-Iron Age». K. A. Yener, ed., *Across the Border. Late Bronze-Iron Age Relations between Syria and Anatolia. Proceedings of a Symposium held at the Research Center of Anatolian Studies, Koç University, Istanbul-2010 (Ancient Near Eastern Studies Supplement Series 42)*. Leuven-Paris-Walpole, 449-463.

Cauvin, J. (1994): *Naissance des divinités, naissance de l'agriculture*. Paris.

Cecchini, S. M., Mazzoni, S., Scigliuzzo, E., eds. (2004): *Syrian and Phoenician Ivories of the Early First Millennium BCE. Chronology, Regional Styles and Iconographic Repertories, Patterns of Interregional distribution. Acts of the International Workshop, Pisa-2004*. Pisa, 107-131.

Celestino, S. (1991): «El caballo de bronce de Cancho Roano». *Cuadernos de Prehistoria y Arqueologia. Universidad Autonoma de Madrid* 18, 179-88.

Celestino, S. (2008): «Los altares en forma de piel de toro de la Península Ibérica». J. J. Justel Vicente, J. P. Vita y J. A. Zamora, eds., *Las culturas del Próximo Oriente Antiguo y su expansión mediterránea*, Madrid, 321-348.

Celestino, S., ed. (2000a): *El yacimiento protohistórico de Pajares. Villanueva de la Vera. Cáceres. 1 Las necrópolis y el tesoro áureo (Memorias de Arqueología Extremeña 3)*. Badajoz.

Celestino, S., ed. (2000b): *Arqueología del vino. Los orígenes del vino en Occidente*. Jerez de la Frontera.

Celestino, S. y Blánquez, J. (2001): «El instrumental del vino en la protohistoria de la Península Ibérica». *I Simposio de la Asociación Internacional de Historia y Civilización de la Vid y el Vino (Puerto de Santa María, Cádiz-1999)*. Puerto de Santa María, 121-138.

Celestino, S. y Jiménez Ávila, J. (1993): *El Palacio-Santuario de Cancho Roano, IV. El Sector Norte*. Badajoz.

Celestino, S., Rodríguez González, E., Carranza, L. M. y Pulido, G. (2023): «The Tartessian Building of Casas del Turuñuelo (Guareña, Badajoz, Spain). 2015-2022 Campaigns». *Madrider Mitteilungen* 64, 38-94.

Celestino, S. y Zulueta, P. (2003): «Los bronces de Cancho Roano», S. Celestino, ed., *Cancho Roano IX. Los Materiales arqueológicos II*, Mérida, 9-124.

Cerdeño, M. L. y Cabanes, E. (1994): «El simbolismo del jabalí en el ámbito céltico peninsular». *Trabajos de Prehistoria* 51,2, 103-119.

Chace, A. B., Bull, L. y Manning, H. P. (1929): *The Rhind Mathematical Papyrus I-II. Photographs, Transcription, Transliteration, Literal Translation*. Oberlin (reed. 2012).

Champeaux, J. (1982): *Fortvna. Le culte de la Fortune à Rome et dans le monde romain, I*. Roma.

Chapa, T. (1980): *La escultura zoomorfa ibérica en piedra* (*Tesis Doctoral de la Universidad Complutense*), Madrid.

Chapa, T. (1985): *La Escultura Ibérica zoomorfa*. Madrid.

Chapa, T. (1986): *Influjos griegos en la escultura zoomorfa ibérica (Iberia Graeca 2)*. Madrid.

Chapa, T. (1990): «La destrucción de la escultura funeraria ibérica». *Trabajos de Prehistoria* 50, 185-195.

Chapa, T. (2003): «El tiempo y el espacio en la escultura ibérica: un análisis iconográfico». T. Tortosa y J. A. Santos Velasco, eds., *Arqueología e iconografía. Indagar en las imágenes*. Roma, 99-119.

Chapa, T. (2005): «Las primeras manifestaciones escultóricas ibéricas en el oriente peninsular». *Archivo Español de Arqueología* 78, 23-47.

Chapa, T. (2012): «La escultura en piedra de la antigua Osuna: algunas reflexiones sobre los relieves "Ibéricos"». *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna* 14, 35-41.

Chapa, T. (2020): «Componentes griegos en la escultura ibérica: la cabeza denominada "Koré de Alicante"». *Archivo de Prehistoria Levantina* 33, 143-166.

Chapa, T. y Belén, M. (2011): «Viaje a la eternidad. El grupo escultórico del Parque Infantil de Tráfico (Elche, Alicante)». *Spal* 20, 151-174.

Chapa, T., Belén, M. y García Cardiel, J. (2016): «De la cantera al taller escultórico ibérico. Un camino difícil de recorrer». *Lapidum natura restat. Canteras antiguas de la Península Ibérica en su contexto*. Tarragona, 67-80.

Chapa, T., Belén, M., Rodero, A. y Saura. P. (2021): «La Dama de Baza: nuevas aportaciones a su estudio iconográfico a través del color y la fotografía». *Boletín del Museo Arqueológico Nacional* 40, 47-65.

Chapa, T., Gómez Bellard, F., Gómez, P., La Niece, S., Madrigal, A., Montero, I., Pereira, J. y Rovira, S. (1995): «El ustrinum 11/126 de la necrópolis ibérica de Castellones de Ceal (Hinojares, Jaén). Estudio de sus materiales metálicos». *Verdolay* 7, 209-215.

Chapa, T. e Izquierdo, I. (2012): «Talleres de escultura ibérica en piedra. A propósito de algunos ejemplos del sureste peninsular». *Archivo de Prehistoria Levantina* 29, 237-264.

Chapa, T. y Pérez Blasco, M. (2023): «La importancia del color en la escultura ibérica: el caso del león de Elche (Alicante)». *Archivo Español de Arqueología* 96, 1-18.

Chapa, T. y Vallejo, L. (2012): «El toro orientalizante de Porcuna (Jaén)». *Complutum* 23, 121-143.

Chapa, T., Vallejo, M. B., Martínez Navarrete, M. I., Ceprián del Castillo, B., Rodero, A. y Pereira, J. (2009): «El trabajo de los escultores ibéricos: un ejemplo de Porcuna (Jaén)». *Trabajos de Prehistoria* 66,1, 161-173.

Charpin, D. (2013): «I Am the Sun of Babylon»: Solar Aspects of Royal Power in Old Babylonian Mesopotamia». J. H. Hill, Ph. Jones y A. J. Morales, eds., *Experiencing Power, Generating Authority. Cosmos, Politics and Ideology of Kingship in Ancient Egypt and Mesopotamia*, Philadelphia, 65-96.

Chaves, F. y de la Bandera, M. L. de la (1998): «Los broches de cinturón llamados tartesios: Nuevas aportaciones». *Homenaje a José María Blázquez 2*. Madrid, 139-166.

Chéhab, M. H. (1949): «Observations au sujet du sarcophage d'Ahiram». *Mélanges de l'Université de Saint Joseph 46 (Mélanges offerts à M. Maurice Dunand II)*. Beyrouth, 105-117 (reed. 1970).

Cherici, A. (1994): «Porsenna e Olta, riflessioni su un mito etrusco». *Mélanges de l'École Française de Rome et Athènes* 106, 353-402.

Chiodi, S. M. (1998): «Nergal, un dio "doppio"». *Rivista di Studi Fenici* 26, 3-20.

Chiodi, S. M. (2000): «Introduzione». G. Pettinato, *Nergal ed Ereškigal. Il poema assiro-babilonese degli inferi*. Roma.

Choisy, A. (1899): *Histoire de l'*Architecture. Paris.

Christie's (2001): «Western Iranian red jasper Cylinder Seal». *The Surena Collection of Near Eastern Cylinder Seals. Live Auction 9828, 11.6.2001*. New York, n.º 528.

Christofle, M. (1951): *Le Tombeau de la Chrétienne*. Paris.

Ciafaloni, D. (1996): «Su una coppa d'avorio con leoni da Nimrud: contributo alla lettura dell'iconografia leonina», *Studi in honore di Sabatino Moscati*. Pisa-Roma, 609-627.

Ciasca, A. (1962): *Il capitello detto eolico in Etruria*. Firenze.

Cid, C. (1949): «El sepulcro de torre mediterráneo y sus relaciones con la tipología monumental». *Ampurias* 2, 91-126.

Cintas, P. (1970-1976): *Manuel d'archéologie punique I-II,* Paris.

Cintas, P. y Gobert, E. G. (1939): «Les Tombes de Jbel Mlezza». *Revue Tunisienne* 36, 135-198.

Cipriano, P. (1983): *Templum*. Roma

Cirujano, S. (1990): *Flora y vegetación de las lagunas y humedales de la provincia de Albacete*. Albacete.

CIS II,3 (1908): *Corpus inscriptionum Semiticarum. Pars prima, volumen II, fasc.3*. Paris.

Clarke, S. y Engelbach, R. (1990): *Ancient Egyptian Construction and Architecture* (reed. 2021). New York.

Clarke, D. L. (1968): *Analitical Archaeology*². London (reed. 1978).

Clauss, P. (1999): *Les tombeaux en forme de tours en Afrique du Nord et au Proche-Orient aux époques hellénistique et romaine (Thèse de doctorat à l'Université de Paris I-Panthéon Sorbonne)*. Paris.

Clauss, P. (2002): «Les tours funéraires de Syrie. Chronologie et genèse». *Cahier des thèmes transversaux. Archéologies et Sciences de l'Antiquité* 2, 273-278.

Clermont-Ganneau, Ch. (1880): *L'imagerie phénicienne*. Paris.

Coarelli, F. (1988): *Il Foro Boario. Dalle origini alla fine della Repubblica*, Roma.

Coarelli, F., ed. (1980): *Artisti e artigiani in Grecia (Universale Laterza 577)*. Roma.

Coarelli, F. y Thébert, Y. (1988): «Architecture funéraire et pouvoir: réflexions sur l'hellénisme numide». *Mélanges de l'École Française de Rome* 100,2, 761-818.

Cohen, A. y Kangas, S. E., eds. (2010): *Assyrian Reliefs from the Palace of Ashurnasirpal II. A Cultural Biography*. Hanover.

Cohen, Cl. (2012): *Symbolique de la main dans l'art pariétal paléolithique. Séance du 7 mars 2012 (Académie des beaux-arts)*. Paris.

Colarusso, J. y Salbiev, T., eds. (2016): *Tales of the Narts. Ancient Myths and Legends of the Ossetians*. Princeton-Oxford.

Colbow, G. (1991): *Die kriegerische Ištar. Zu den Erscheinungsformen bewaffneter Gottheiten zwischen der Mitte des 3. und der Mitte des 2. Jahrtausends (Münchener vorderasiatische Studien 8)*. Vienna.

Colburn, H. P. (2018): «Contact points: Memphis, Naukratis and the Greek East». *Beyond the Nile. Egypt and the Classical World*. Los Angeles, 82-88.

Coldstream, J. N. (1984): «A Protogeometric Nature Goddess from Knossos», *Bulletin of the Institute of Classical Studies* 31, 93-104.

Colidis, N. (1992): *Möbel in Ton. Untersuchungen zur archäologischen und religionsgeschichten Bedeutung der Terrakottamodelle von Tischen, Stülen und Betten aus dem Altem Orient*. Münster.

Coll, N. y Garcés, I. (1998): «Los últimos príncipes de Occidente. Soberanos ibéricos frente a cartagineses y romanos». *Los Iberos. Príncipes de Occidente (Congreso internacional, Barcelona-1998)*. Barcelona, 437-446.

Collado, H., ed. (2018): *Manos del pasado. Catálogo de representaciones de manos en el arte rupestre paleolítico de la Península Ibérica*. Badajoz.

Collart, P. y Coupel, P. (1977): *Le petit autel de Baalbek*. Paris.

Collart, P. y Vicari, J. (1969): *Le sanctuaire de Baalshamîn à Palmyre. I Topographie et architecture (Bibliotheca Helvetica Romana*). Roma.

Collon, D. (1972): «The Smiting God. A Study of a Bronze in the Pomerance Collection in New York». *Levant* 4,1, 111-134.

Collon, D. (1975): *The Seal Impressions from Tell Atchana/Alalakh (AOAT 27)*. Neukirchen-Vluyn.

Collon, D. (1982): *Catalogue of the Western Asiatic Seals in the British Museum. Cylinder Seals II. Akkadian, Post Akkadian, Ur III Periods*. London.

Collon, D. (1987): *First Impressions. Cylinder Seals in the Ancient Near East*, London (reed. 1994, 2006).

Collon, D. (1992): «Banquets in the Art of the Ancient Near East». R. Gyselen, ed., *Banquets d'Orient (Res Orientales IV)*, Bures-sur-Yvette, 23-30.

Collon, D. (1995): *Ancient Near Eastern Art*. Berkeley-Los Angeles.

Collon, D. (2001): *Catalogue of the Western Asiatic Seals in the British Museum. Cylinder Seals V. Neo-Assyrian and Neo-Babylonian Periods*. London.

Collon, D. (2005): *The Queen of the Night*. London.

Colonna, G. (1985): «Novità sui culti di Pyrgi». *Rendiconti Pontificia Accademia Romana di Archeologia* 77, 57-88.

Conklin, B. W. (2003): «Arslan Tash I and other Vestiges of a Particular Syrian Incantatory Thread». *Biblica* 84, 89-101.

Contenau, G. (1931): *Manuel d'archéologie orientale II. Histoire de l'Art. III et II millénaires avant notre ère*. Paris.

Cook, B. F. (1968): «A class of Etruscan Bronze Omphalos-Bowls», *American Journal of Archaeology* 72,4, 337-344.

Cook, E. M. (1994): «On the Linguistic Dating of the Phoenician Ahiram Inscription (KAI 1)». *Journal of Near Eastern Studies* 53,1, 33-36.

Cook, R. M. y Dupont. P. (1998): *East Greek Pottery*. London.

Cool Root, M. (1979): *The King and Kinship in Achaemenid Art. Essays on the Creation of an Iconography of the Empire*. Leiden.

Cooper, J. S. (1993): «Sacred Marriage and Popular Cult in Early Mesopotamia». E. Matsushima, ed., *Popular Religion in the Ancient Near East*. Heidelberg, 81-96.

Cooper, A. (2016): *The Eyes Have It. An In-Depth Study of the Tell Brak Eye Idols in the 4th Millennium BCE with a primary focus on function and meaning (Honours Thesis Department of Archaeology. The University of Sydney)*. Sydney.

Coppola, F. (2000): *Le ciste prenestine, I. Corpus. 3, Manici isolate*. Roma.

Cornelius, I. (1989): «The Lion in the Art of the Ancient Near East: A Study of Selected Motifs». *Journal of Northwest Semitic Languages* 15, 53-85.

Cornelius, I. (1994): *The Iconography of the Canaanite Gods Reshef und Ba'al. Late Bronze and Iron Age I Periods (c. 1500-1000 BCE)*. Friburg-Göttingen.

Cornelius, I. (2004): *The Many Faces of the Goddess: The Iconography of the Syro-Palestinian Goddesses Anat, Astarte, Qedeshet, and Asherah c. 1500-1000 BCE. (OBO 204)*. Fribourg-Göttingen.

Cornelius, I. (2017): «The Study of the Old Testament and the Material Imagery of the Ancient Near East, with a Focus in the Body Parts of the Deity». *Supplements to Vetus Testamentum 117*. Boston-Leiden, 195-227.

Corswant, W. (1956): *Dictionnaire d'archéologie biblique*. Neuchâtel.

Corzo, R. (1997): *Osuna, de Pompeyo a César. Excavaciones en la muralla republicana*. Sevilla.

Costa, B. y Fernández Gómez, J. H. (2003): *Necrópolis del Puig des Molins (Eivissa): las fases fenicio-púnicas (Misceláneas de arqueología ebusitana (II): El Puig des Molins (Eivissa): un siglo de investigaciones. Trabajos del Museo Arqueologico de Ibiza y Formentera 52)*. Ibiza, 87-147

Costa, J. (1881): *Poesía popular española y mitología y literatura celto-hispanas*. Madrid.

Coulton, J. J. (1975): «Towards Understanding Greek Temple Design. General Considerations». *Annual of the British School at Athens* 70, 59-99.

Counts, D. B. (2008): «Master of the Lion: Representation and Hybridity in Cypriote Sanctuaries». *American Journal of Archaeology* 112, 3-27.

Counts, D. B. (2010): «Divine Symbols and Royal Aspirations: The Master of Animals in Iron Age Cypriote Religion». D. B. Counts y B. Arnold, eds., *The Master of Animals in Old World Iconography*. Budapest, 135-150.

Counts, D. B. y Iacovou, M. (2013): «New Approaches to the Elusive Iron Age Polities of Ancient Cyprus: An Introduction». *Bulletin of the American Schools of Oriental Research* 370, 1-13.

Coupel, P. y Demargne, P. (1969): *FouilIes de Xanthos, III. Le monument des Néréides, L'Architecture*. Paris.

Cousin, C. (2004): «Composition, espace et paysage dans les peintures de Polygnote à la Lesché de Delphes». *Gaia. Revue interdisciplinaire sur la Grèce Archaïque*, 4, 61-103.

Cozzoli, U. (1978): «Dionisio di Focea». *Scritti Storico-epigrafici in memoria di Marcello Zambelli*. Roma, 87-102.

Craddock, P.T. (1977): «The Composition of the Copper Alloys used by the Greek, Etruscan and Roman Civilisations. 2. The Archaic, Classical and Hellenistic Greeks», *Journal of Archaeological Science* 4, 103-133.

Cremer, M. (1982): «Hieros Gamos im Orient und in Griechenland». *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 48, 283-290.

Cross, F. M. (1973): *Canaanite Myth and Hebrew Epic. Essays in the History of the Religion of Israel*. Cambridge, Mass.

Cross, F. M. Jr. (1971): «The Old Phoenician Inscription from Spain Dedicated to Hurrian Astarte». *Harvard Theological Revue* 64, 189-195.

CTU: *The Cuneiform Alphabetic Texts from Ugarit, Ras Ibn Hani, and Other Places* (editados por M. Dietrich, O. Loretz y J. Sanmartín. Münster, 1995.

Cuadrado, E. (1950): *Excavaciones en el santuario ibérico del Cigarralejo, Mula, Murcia (Informes y Memorias 21)*. Madrid.

Cuadrado, E. (1952): «Una interesante tumba ibérica de la necrópolis del Cigarralejo». *Archivo de Prehistoria Levantina* 3, 117-132.

Cuadrado, E. (1956): «Los recipientes llamados "braserillos púnicos"». *Archivo Español de Arqueología* 29, 73-75.

Cuadrado, E. (1963): *Precedentes y prototipos de la fíbula anular hispánica (Trabajos de Prehistoria VII)*. Madrid.

Cuadrado, E. (1966): *Repertorio de los recipientes rituales metálicos con «asas de manos» de la Península (Trabajos de Prehistoria 21)*. Madrid.

Cuadrado, E. (1968): «Tumbas principescas de El Cigarralejo», *Madrider Mitteilungen* 9, 148-186.

Cuadrado, E. (1977-1978): «Ungüentarios cerámicos en el mundo ibérico. Aportación cronológica». *Archivo Español de Arqueología* 50, 389-404.

Cuadrado, E. (1987): *La necrópolis ibérica de «El Cigarralejo» (Mula, Murcia) (Bibliotheca Praehistorica Hispana 13)*. Madrid.

Čugunov, K. V., Parzinger, H. y Nagler, A. (2010): *Der skythenzeitliche Fürstenkurgan Aržan 2 in Tuva (Archäologie in Eurasien 26)*. Berlin.

Cumont, F. (1911): *s. v.* «*Dentrophori*». *Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft* V,1. Stuttgart, 216-219.

Cumont, F. (1917): *Etudes Syriennes*. Paris.

Cunchillos, J. L. (2000): «Nueva etimología de la palabra "Hispania"». *IV Congreso Internacional de Estudios Fenicios y Púnicos, Cádiz-1995*. Cádiz, 217-225.

Curtis, J. (2008): «The British Museum excavations at Nimrud in 1989». J. E. Curtis, H. McCall, D. Collon y L. al-Gailani Werr, eds., *New Light on Nimrud. Proceedings of the Nimrud Conference 2002*. London, 57-64.

Czichon, R. M. (1992): *Die Gestaltungprinzipien der neuassyrischen Flachbildkunst und ihre Entwickung vom 9. zum 7. Jahrhundert v. Chr. (München Vorderasiatische Studien 13)*. München.

d'Acunto: véase Acunto, M. d'.

D'Agostino, A. (2019): «A mosaic floor from the Late Bronze Age building II of Uşaklı Höyük, central Turkey», *Antiquity* 93 (372), e36, 1-8.

D'Agostino, B. (1995): «Eracle e Gerione: la struttura del mito e la storia». *Annali di archeologia e storia antica*, n. s. 2, 7-14.

Dagmar, B. von (1977): *s. v.* «Hathor». W. Helck y W. Westendorf, eds., *Lexikon der Ägyptologie*, 2. Wiesbaden, 1024-1033.

Dalix, A.-S. (2006): «*Ba'al* et les sangliers dans *CAT* 1.12». *Historiae* 3, 35-68.

Dalix, A.-S. y Vila, E. (2007): «Wild boar hunting in the eastern Mediterranean from the 2nd to the 1st millennium BC». U. Albarella, K. Dobney, A. Ervynck y P. Rowley-Conwy, eds., *Pigs and Humans. 10,000 Years of Interaction*. Oxford, 357-372.

Dalley, S. (1991): «Ancient Assyrian Textiles and the Origins of Carpet Design». *Iran* 29, 117-135.

Dalley, S. (2011): *s. v.* «Apkallu». *Iconography of Deities and Demons in the Ancient Near East* (*IDD*). Zurich, 4-7.

Damaskos, D. (2004): «Kultorte und Kultbaute». *Thesaurus cultus et ritus antiquorum (TCRA)* II. Los Angeles, 147-149

Danthine, H. (1937): *Le palmier-dattier et les arbres sacrés dans l'iconographie de l'Asie occidentale ancienne, I-II (Bibliothèque archéologique et historique 25)*. Paris.

Daremberg, Ch. y Saglio, E. (1877): *Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines*, I/1, Paris.

Darmesteter, J., trad. (1880): *The Zend-Avesta, I*. Oxford.

Daux, G. y Hansen, E. (1987): *Le trésor de Siphnos*. Paris.

Davies, N. M. (1938): «Some Representations of Tombs from the Theban Necropolis». *The Journal of Egyptian Archaeology* 24, 25-40.

De Hoz: Véase Hoz, J. de.

De Jesún, E. C. (1978): «Gobernadorcillo Elections in Cagayán». *Philipines Studies* 26, 142-156.

De La Tour, H. (1892): *Atlas de Monnaies Gauloises*. Paris.

De Moor, J. C. (1986): «The Ancestral Cult in KTU 1.17:I.26-28». *Ugarit-Forschungen* 17, 407-409.

De Sanctis, G. (1984): «Dalle monarchie ai governi di classe aristocratici». *L'origine dello stato nella Grecia antica*. Roma, 103-107.

De Vaux: Véase Vaux, R. de.

De Young, G. (2009): «Diagrams in ancient Egyptian geometry. Survey and assessment». *Historia Mathematica* 36, 312-373.

Decamps de Mertzenfeld, C. (1954): *Inventaire commenté des ivoires phéniciens et apparentés découverts dans le Proche-Orient*. Paris.

DeGrado, J., y Richey, M. (2019): «The Aramaic Inscription of the Ashmolean Museum Pazuzu Statuette and Ancient Middle Eastern Magic». *Semitica et Classica* 12, 17-64.

del Olmo: Véase Olmo, G. del

Delaporte, L.-J. (1923): *Musée du Louvre. Catalogue des cylindres, cachets et pierres gravées de style oriental, II*. Paris.

Delattre, L. (1903). *Les grands sarcophages anthropoïdes au Musée Lavigerie de Carthage*. Paris.

Delavaud-Roux, M. H. (1995): *Les danses dionysiaques à la Grèce antique*, Aix-en-Provence.

Delcor, M. (1974): «Le hieros gamos d'Astarté. Les trônes d'Astarté». *Rivista di Studi Fenici* 2, 63-76.

Delcor, M. (1976): *Religion d'Israël et Proche Orient ancien. Des Phéniciens aux Esséniens*. Leiden.

Delgado, A. (1876): *Nuevo método de clasificación de las medallas autónomas de España, I-III*. Sevilla.

Delpech, F. (2008): «La légende de Dona Marinha: mythologie et généalogie». *Cuadernos de Estudios Gallegos* 55 (n.º 121), 407-456.

Deltour-Levie, C. (1980): *Recherches en Lycie. Les piliers funéraires et leur environnement*. Lovaine.

Deltour-Levie, C. (1982): *Les piliers funéraires de Lycie*. Louvain-La-Neuve.

Demangel, P. (1932): *La Frise ionique*. Paris.

Demargne, P. (1958): *FouiIles de Xanthos, 1. Les piliers funéraires*. Paris.

Demargne, P. (1978): *Arte Egea*^{2}. Milano.

Dennis, G. (1878): *The Cities and Cemeteries of Etruria, II*. London.

Dentzer, J.-M. (1982): *Le motif du banquet couché dans le Proche-Orient et le monde grec du* VII^{e} *au* IV^{e} *siècle avant J.-C. (B.E.F.A.R. 246)*, Paris.

Deonna, W. (1953): *Le symbolisme de l'acrobatie antique (Collection Latomus 9)*, Bruxelles.

Desborough, V. R., Nicholls, R. V. y Popham M. (1970): «An Euboean Centaur». *Annual of the British School at Athens* 65, 21-30.

Desroches-Noblecout, C. (1963): *Vie et mort d'un pharaon. Toutankhamon*. Paris.

Dessenne, A (1957): *Le sphinx. Étude Iconographique*. Paris.

Detienne, M. y Vernant, J.-P. (1979): *La cuisine du sacrifice en pays grec*. Paris.

Devambez, P. (1960): *Les piliers funéraires de Xanthos. Fouilles de Xantos, 1*. Paris.

Dever, W. G. (1969-1970): «Iron Age epigraphic material from the area of Khirbet El-Kôm». *Hebrew Union College Annual* 40-41, 139-204.

Dever, W. G. (1999): «Archaeology and the Ancient Israelite Cult: How the Kh. El-Qôm and Kuntillet ʿajrûd "Asherah" Texts Have Changed the Picture». *Eretz-Israel* 26, 9-15.

Dever, W. G. (2005): *God Have a Wife? Archaeology and Folk Religion in Ancient Israel*. Grand Rapids, Michigan.

Devereux, G. (1984): *Baubo. La vulva mítica*. Barcelona.

Devolder, M. y Kreimerman, I. (2020): *Ashlar. Exploring the Materiality of Cut-Stone Masonry in Eastern Mediterranean Bronze Age*. Louvain.

Devoto, G. (1962): *Tabulae Iguvinae* (3 ed.). Roma.

Dezsö, T. (2001): *Near Eastern Helmets of the Iron Age. (BAR-IS 992)*. Oxford.

Dhorme, F. P. (1907): «L'arbre de la vérité et l'arbre de la vie». *Revue Biblique* 4,2, 271-274.

Di Fazio, M. (2013): «Il problema dei centauri». M. C. Biela *et al.*, eds., 315-336.

Di Filippo, F. y Manuelli, F. (2021): «Hic sunt leones. Iconographic analysis and computational modelling for the study of the Iron Age free-standing lions of the Elbistan plain (south-eastern Anatolia)». *Asia Anteriore Antica. Journal of Ancient Near Eastern Cultures* 3, 43-72.

Di Paolo, S. (2009): «What Production Model can be deduced for First Millennium BC Syro-Phoenician Ivories?». S. M. Cecchini, S. Mazzoni y E. Scigliuzzo, eds., *Syrian and Phoenician Ivories of the Early First Millennium BCE. Chronology, Regional Styles and Iconographic Repertories, Patterns of Interregional distribution. Acts of the International Workshop, Pisa-2004*. Pisa, 133-154.

Di Paolo, S. (2014): «The Historiography of the Concept of "Workshop" in Ancient Near Eastern Archaeology: Descriptive Models and Theoretical Approaches (Anthropology vs. Art History)». B. A. Brown y M. H. Feldman, eds., *Critical Approaches to Ancient Near Eastern Art*. Boston, 111-132.

Di Stefano, C. A. (2000): «Corredi funebri arcaici della necropolis punica di Palermo». P. Bartoloni y L. Campanella, eds., *La ceramica fenici di Sardegna. Dati, problematiche, confronti*. Roma, 83-87.

Di Vita: Véase Vita, A. di.

Díaz Alonso, Y. (2020): «La toréutica orientalizante en la península ibérica e Ibiza: los smiting god». *Un viaje entre el Oriente y el Occidente del Mediterráneo (Mytra 5. Proceedings of the IX Congreso de Estudios Fenicios y Púnicos)*. Mérida, 1261-1271.

Dickson, K. (2007): «The Jewelled Trees: Alterity in Gilgamesh». *Comparative Literature* 59,3, 193-208.

Dies Cusi, E. (1995): «Architecture funéraire». V. Krings, ed., *La Civilisation Phénicienne et Punique (Handbuch der Orientalistik 20)*. Leiden, 411-425.

Dietrich, B. C. (1974): *The origin of Greek Religion*. Berlin-New York.

Dietrich, M. y Loretz, O. (1992): *«Jahwe und seine Aschera». Antropomorphes Kultbild in Mesopotamien, Ugarit und Israel. Das biblische Bilderverbot (Ugaritisch-Biblische Literatur 9)*. Münster.

Digard, F., Abellard, C., Bourelly, L. y Deshayes, J. (1975): *Répertoire analytique des cylindres orientaux publiés dans des sources bibliographiques éparses (sur ordinateur)*. Paris.

Djikstra, M. (2001): «I Have Blessed you by YHWH of Samaria and his Asherah: Texts With Religious Elements from the Soil Archive of Ancient Israel». B. Becking, ed., *Only One God? Monotheism in Ancient Israel and the Veneration of the Goddess Asherah*. Sheffield, 32-34.

Dinsmoor, W. B. (1950): *The Architecture of Ancient Greece*^{3}. London.

Diosono, F. (2006): «Note sull'Arbor Sancta a Urso e Roma». *Habis* 37, 387-398.

Dirven, L. (2009): «My Lord with his Dogs. Continuity and Change in the Cult of Nergal in Parthian Mesopotamia». *Edessa in hellenistisch-römischer Zeit. Religion, Kultur und Politik zwischen Ost und West. Beiträge des internationalen Edessa-Symposiums in Halle an der Saale-2005*. Beirut, 47-68.

Dobesch, G. (1997): «Zu Virunum als Namen der Stadt auf dem Magdalensberg und zu einer Sage der kontinentalen Kelten». *Carinthia* 187, 107-128.

Domínguez Monedero, A. (1983): «Los términos "Iberia" e "Iberos" en las fuentes grecolatinas: estudio acerca de su origen y ámbito de aplicación». *Lucentum* 2, 203-224.

Domínguez Monedero, A. (2005): «Jinetes en Grecia y sus ecos en la cultura ibérica». M. Barril y F. Quesada, eds., *El caballo en el mundo prerromano (Gladius 25)*. Madrid, 115-144.

Domínguez Monedero, A. (2009-2011): «Los foceos y sus ciudades, entre Jonia, la Magna Grecia y el Occidente. Diversidad material e identidad étnica». *Ampurias* 56, 9-24.

Domínguez Monedero, A. J. y Sánchez, C. (2001): *Greek Pottery from the Iberian Peninsula. Archaic and Classical Periods*. Leiden.

Domínguez Moreno, J. M. (1986): «La leyenda del Escornau: una versión extremeña del Mito del Unicornio». *Revista de Folklore* 68, 39-47.

Donaghy, Th. (2014): *Horse Breeds and Breeding in the Greco-Persian World. 1st and 2nd Millennium BC*. Newcastel.

Donaldson, Th. L. (1859): *Architectura Numismatica, or Architectural Medals of Classic Antiquity*. London.

Donner, H. y Röllig, W. (1962): *Kanaanäische und aramäische Inschriften, 1*. Wiesbaden.

Dopico, M. D. (1998): «La devotio ibérica: una revisión crítica». *Homenaje a José María Blázquez, 2*. Madrid, 181-194.

Dorado, M., Valdeolmillos, A., Ruiz Zapata, M. B., Gil García, M. J. y Bustamante, I. de (2007): «Evolución climática durante el Holoceno en la cuenca alta del Guadiana (Submeseta Sur Ibérica)». *Cuaternario y Geomorfología* 13,1-2, 19-32.

Dörpfeld, W. (1902): *Troja und Ilion*. Athens.

Doyle, J. (2014): «The hunting centaur in early Greek art». *Trowel* 15, 42.52.

Draycott, C. M. (2015): «"Heroa" and the city. Kuprlli's new architecture and the making of the "Lycian acropolis" of Xanthus in the early Classical period». *Anatolian Studies* 65, 97-142.

Draycott, C. M. y Summers, G. D. (2008): *Kerkenes Special Studies 1. Sculpture and Inscriptions from the Monumental Entrance to the Palatial Complex at Kerkenes Dag, Turkey*. Chicago.

Dressler, M. (1916): *s. v.* «Triton». W. H. Roscher, ed., *Aufürlische Lexikon der griechische und römische Mythologie V*. Leipzig, 1150-1207.

Dridi, H. y Dubeuf, P. (2007): «Les éléments architecturaux antiques réemployés dans la rábida d'époque califale». *L'établissement protohistorique de La Fonteta (fin VIII^{e}-fin V^{e} siècle av. J.-C.). Fouilles de la Rábita de Guardamar II (Collection de la Casa de Velázquez 96)*. Madrid, 155-183.

Driver, G. R. (1956): *Canaanite Myths and Legends*. Edimburg.

Drüppel, K., Kratzig, A. Franz, G. Braätz, H., Martin, L. y Geismeier, S. (2011): «Aramaic basalt statues from Tell Halaf, Syria: locating the ancient quarries». *Archaeometry* **53**,3, 441-468.

Dubhros, J. (2019): «Cultural Translation and the Iconography of the Master and Mistress of the Animals». *The Research Annual of the UTA Honors College ER*. DOI:10.32855/honorscollegeuta.2018.002

Dubois, L. (1989): *Inscriptions grecques dialectales de Sicile. Contribution à l'étude du vocabulaire grec colonial (Collection de l'École Française de Rome)*. Roma.

Duceppe-Lamarre, A. (2004): «Les bêtes dévorantes dans l'art latènien». O. Cavalier, ed., *La Tarasque de Noves. Réflexions sur un motif iconographique et sa postérité (Actes de la table-ronde organisée par le musée Calvet. Avignon 2001)*. Avignon, 29-40.

Dugas, Ch. (1928): *Exploration archélogique à Délos, X. Les vases de l'Héraion*, Paris.

Dumézil, G. (1929): *Le problème des Centaures. Étude de mythologie comparée indo-européenne*. Paris.

Dumézil, G. (1943): *Servius et la Fortune*. Paris.

Dumézil, G. (1977): *La religione romana arcaica*. Milano.

Dumézil, G. (1989): *Escitas y osetas*. México.

Dumézil, G. (2003): *El destino del guerrero. Aspectos míticos de la función guerrera entre los indoeuropeos*. Madrid.

Dunand, M. (1945): *Biblia Grammata. Documents et Recherches sur le développement de l'écriture en Phénicie*. Beyrouth.

Dunand, M. (1950): *Fouilles de Byblos 1933-1938, II-Atlas*. Paris.

Dunand, M. (1953): «Recherches archéologiques dans la région de Marathus, note préliminaire». *Annales Archéologiques de Syrie* 3, 153-176.

Dunand, M. y Duru, R. (1962). *Oumm el-'Amed. Une ville de l'époque hellénistique aux échelles de Tyr*. Paris.

Dunand, M. y Saliby, N. (1985): *Le temple d'Amrith dans la Pérée d'Aradus (Bibliothèque Archéologique et Historique 121)*. Paris.

Dunand, M., Saliby, N. y Khirichian, A. (1954-1955): «Les fouilles d'Amrith en 1954: Rapport préliminaire». *Annales Archéologiques de Syrie* 4-5, 189-204.

Dunham, D. (1950): *El Kurru. Royal Cemeteries of Kush I*. Cambridge, Mass.

Dunham, D. (1963): *The West and South Cemeteries at Meroë. Royal Cemeteries of Kush V*. Boston.

Dunn, J., ed. (1914): *The Ancient Irish Epic Tale Táub Bó Cúalnge «The Cualnge Cattle-Raid»*. London.

Durán, R. S. (1990): «Sobre el opus quadratum del teatro romano de Mérida y las grapas de sujeción». *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología de la Universidad Autónoma de Madrid* 17, 91-120.

Durand, J.-M. (1986): «Les écrits mésopotamiens». *Ecrits de l'Orient Ancien et sources bibliques*. Paris, 109-155.

Durand, J.-M. (2012): «Le kispum dans les traditions amorrites». J.-M. Durand, Th. Römer y J. Hutzli, eds., *Les vivants et leurs morts. Actes du colloque organisé par le Collège de France, Paris-2010 (Orbis Biblicus et Orientalis 257)*. Fribourg-Göttingen, 33-51.

Duru, R. (2004): *Yesemek. The Largest Sculpture Workshop of the Ancient Near East*. Istanbul.

Dusinberre, E. R. M. (2002): *Aspects of Empire in Achaemenid Sardis*. Cambridge.

Dussaud, R. (1935): «La notion d'âme chez les Israelites et les Phéniciens». *Syria* 16, 267-277.

Dussaud, R. (1947): «Astarté, Pontos et Ba'al», *Comptes Rendues de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres* 91,1, 201-224.

Dussaud, R. (1949): *La religion des hittites et des hourrites, des phéniciens et des syriens*. Paris.

Duval, P.-M. (1977): *Les celtes*. Paris.

Eaton-Krauss, M. (1993): *The Sarcophagus in the Tomb of Tutankhamun*. Cambridge.

Eaverly, M. A. (1995): *Archaic Greek Equestrian Sculpture*. Michigan.

Ebeid, F. (2020): «Carpentry in Ptolemaic Egypt». *Journal of Associations of Arab Universities for Tourism and Hospitality* 18,2, 14-26.

Ebeling, E. (1924): «Heiliger Baum». M. Eber, ed., *Reallexikon der Vorgeschichte* 1. Berlin, 371-372.

Ebeling, E. (1932): «Baum, heiliger». *Reallexikon der Assyriologie und Vorderasiatischen Archäologie* 1. Berlin, 435.

Edwards, I. E. S. (1955): «A Relief of *Qudshu*-Astarte-Anath in the Winchester College Collection». *Journal of Near Eastern Studies* 14, 49-51.

Edzard, D. O. (1965): «Die Mythologie der Sumerer und Akkader». H. W. Haussig, ed., *Götter und Mythen im Vorderen Orient (Wörterbuch der Mythologie I)*. Stuttgart, 17-139.

Edzard, D. O. (1990): «Gilgamesh und Huwawa A. I. Teil». *Zeitschrift für Assyriologie* 80, 165-203.

Edzard, D. O. (1991): «Gilgamesh und Huwawa A. II. Teil». *Zeitschrift für Assyriologie* 81, 165-233.

Edzard, D. O. (1993): *"Gilgames und Huwawa". Zwei Versionen der sumerischen Zedernwaldepisode nebst einer Edition von Version «B» (Bayerische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-Historische Klasse, Heft 4)*. München.

Ehlers, W. (1953): *s. v.* «Porsenna». *Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft 22*. Stuttgart, 315-322.

Eilenstein, H. (2018): *Göbekli Tepe. Die Bilderwelt des ersten Tempels der Menschen*. Norderstet.

Ein-Mor, D., Mermelstein, M. y Kobrin, F. (2022): «*Glycymeris* Shell-Paved Floors from Meṣad Ḥashavyahu: A Continued Local Architectural Tradition?». D. Stiebel, D. Ben-Ami, A. Gorzalczany, Y. Tepper e I. Koch, eds., *In Centro (Collected Papers, I). Motion, Movement and Mobility*. Tel Aviv, 51-74.

Einweg, B. y Otto, A. (2012): «Die Torlöwen an Tempel 1 von Tall Bazi und ihre Stellung in der Reihe steinerner Löwenorthostaten». H. D Baker, K. Kaniuth y Otto, eds., *Stories of Long Ago. Festschrift für Michael B. Roaf*. Münster, 91-115.

Eissfeldt, O. (1964): «Kanaanäisch-ugaritische Religion». *Handbuch der Orientalistik 1,8, Religio*. Leiden, 76-98.

Ekroth, G. (2000): «Offerings of Blood in Greek Hero-Cults». *Héros et héroïnes dans les mythes et les cultures grecs* (*Actes du colloque Universidad de Valladolid 1999. Kernos, supplémet* 10). Liège, 263-280.

Ekroth, G. (2002): *The Sacrificial Rituals of Greek Hero cults in the archaic to the early Hellenistic Period (Kernos, supplément 12)*. Liège.

Elayi, J. (1986): «Le roy et la religion dans les cités phéniciennes à l'époque perse». *Studia Phoenicia* 4, 249-261.

Elayi, J. (2000): «Les sites phéniciens de Syrie au Fer III/Perse: Bilan et perspectives de recherche». G. Bunnens, ed., *Essays on Syria in the Iron Age*. Louvain, 327-348.

Elayi, J. (2006): «An updated chronology of the reigns of Phoenician kings during the Persian period (539-333 BC)». *Transeuphratène* 32, 11-43.

Elayi, J. y Elayi, A. G. (1999): «Quelques particularités de la culture matérielle d'Arwad au Fer III/Perse». *Transeuphratène* 18, 9-27.

Elayi, J. y Elayi, A. G. (2014): *A Monetary and Political History of the Phoenician City of Byblos in the Fifth and Fourth Centuries B.C.E*. Wisconsin.

Elayi, J. y Elayi, A. G. (2015): *Arwad. Cité phénicienne du nord (Transeuphratène. Supplément 19)*. Paris.

Eliade M. (1974): *Historia de las Religiones, II*. Madrid.

Eliade, M. (1999): *Historia de las creencias y las ideas religiosas. De Gautama Buda al triunfo del cristianism, II*. Barcelona-México.

Eliade, M. (2001). *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición*. Buenos Aires.

Ellis, R. (1981): «The Textile Remains». R. S. Young, *The Gordion Excavations Final Reports 1. Three Great Tumuli (University Museum Monograph 43)*. Philadelphia, 294-310.

Emery, W. B. (1949): *Excavations at Saqqara. Great Tombs of the First Dynasty, II*. Oxford.

Emre, K. y Çınaroğlu, A. (1993): «A Group of Metal Hittite Vessels from Kınık-Kastamonu». M. J. Mellink, E. Porada y T. Özgüç, eds., *Aspects of Art and Iconography. Anatolia and its Neighbors. Studies in Honor of Nimet Özgüç*. Ankara, 675-713.

Engel, A. y Paris, P. (1904): «Une forteresse ibérique à Osuna (fouilles 1903)». *Nouvelles archives des missions scientifiques et littéraires* 13, 357-487.

Escacena, J. L. (2011): «Variación identitaria entre los orientales de Tartessos. Reflexiones desde el antiesencialismo darwinista». M. Álvarez Martí-Aguilar, ed., *Fenicios en Tartessos: nuevas perspectivas (Málaga, 2008)* (BAR IS, 2245). Oxford, 161-192.

Escacena, J. L. y Vázquez Boza M. I. (2009): «Conchas de salvación». *Spal* 18, 53-84.

Escher (1899): *s. v.* «Chiron». W. H. Röscher, ed., *Realencyclopädie* der *classischen Altertumswissenschaft* III,2. Leipzig, 2302-2308.

Espada, J. (2009): *El primer tratado romano–cartaginés: análisis historiográfico y contexto histórico (Tesis doctoral de la Universidad de Valencia)*. Valencia.

Espada, J. (2013): *Los dos primeros tratados romano-cartagineses. Análisis historiográfico y contexto. (Instrumenta 43)*. Barcelona.

Esteban, C. (2002): «Elementos astronómicos en el mundo religioso y funerario ibérico». *Trabajos de Prehistoria* 59,2, 81-100.

Esteban, C. (2013): «Arqueoastronomía y religión ibérica». *Santuarios íberos: territorio, ritualidad y memoria*. *Actas del Congreso «El santuario de la Cueva de la Lobera de Castellar. 1912-2012»*. Jaén, 203-218.

Esteban, C. y Benítez de Lugo, L. (2016): «Orientaciones Astronómicas en el oppidum oretano del Cerro de las Cabezas (Valdepeñas, Ciudad Real)». *Trabajos de Prehistoria* 73,2, 268-283.

Esteban, C. y Escacena, J. L. (2013): «Arqueología del cielo. Orientaciones astronómicas en edificios protohistóricos del sur de la Península Ibérica». *Trabajos de Prehistoria* 71,1, 113-138.

Esteban, C. e Iborra, D. (2016): «Temples of Astarte across the Mediterranean». *Mediterranean Archaeology and Archaeometry* 16, 4, 161-166.

Esteban, C. y Ocharan, J. A. (2016): «*Winter Solstice at the Iberian Cave-Sanctuary of La Nariz*». F. Silva *et alli*, eds., *The Materiality of the Sky*. Ceredigion, U.K., 189-196.

Falkenstein, A. (1960): «Zur Überlieverung des Epos von Gilgamesh und Humbaba». *Journal of Near Eastern Studies* 19, 165-171.

Falsone, G. (1986): «Anath or Astarte? A Phoenician Bronze Statuette of the Smiting Goddess». C. Bonnet, E. Lipinski y P. Marchetti, eds., *Religio Phoenicia (Studia Phoenicia 4)*. Namur, 53-76.

Falsone, G. (1988): «Phoenicia as a bronzeworking center in the Iron Age». J. Curtis, ed., *Bronze-working Centers in Western Asia*, c. 1000-539 B.C. London: 227-250.

Fanood, M. R. y Mehdizadeh, F. (2013): «Learning from the Past and Planning for the Future: Conditions and Proposals for Stone Conservation of the Mausoleum of Cyrus the Great in the World Heritage Site of Pasargadae». *International Journal of Architectural Heritage* 7,4, 434-460.

Fantar, M. (1966): «Le cavalier marin de Kerkouane». *Africa* 1, 19-32.

Fantar, M. (1970): *Eschatologie phénicienne et punique*. Tunis.

Fantar, M. (1972): «La tombe de la Rabta. Un nouveau document pour la connaissance de Tunès». *Latomus* 31,2, 349-367.

Fantar, M. (1977): *Le dieu de la mer chez les Phéniciens et les Puniques*. Roma.

Fantar, M. (2014): «La tombe punique d'Hermaea (Cap Bon). Un nouveau document d'architecture funéraire». *Phéniciens d'Orient et d'Occident*. *Mélanges Josette Elayi*. Paris, 447-458.

Fantar, M. (s.a): *Elyssa de Carthage. Apports d'un mythe fondateur* https://faculty.fiu.edu/~lhermi/dido/presentations/elisa-fantar-francais.pdf; consultado 2024.6.25.

Farnié, C. (2016): «La influencia del armamento hallstático sobre el armamento de la Península Ibérica (Primera Edad del Hierro)». R. Graells y D. Marzoli, eds., *Armas de la Hispania Prerromana (Armamento y arqueología de la guerra en la Península Ibérica prerromana (s. VI-I a. C.): problemas, objetivos y estrategias. (RGZM-Tagungen 24)*. Mainz, 7-35.

Farnié, C. y Quesada, F. (2005): *Espadas de hierro, grebas de bronce. Símbolos de poder e instrumentos de guerra a comienzos de la Edad del Hierro en la Península Ibérica*. Murcia

Faulkner, R. O. (1985): *The Ancient Book of the Dead* (C. Andrews, ed.). London.

Fauth, W. (1982): «Istar als Löwengöttin und die löwenköpfige Lamastu». *Die Welt des Orients* 12, 21-36.

Fauth, W. (1988): «Sakrale Prostitution im vorderen Orient und im Mittelmeerraum». *Jahrbuch für Antike und Christentum* 31, 24-39.

Feijoo, B. J. (1726): *Teatro crítico universal*. Madrid.

Feldman, M. H. (2005): *Diplomacy by Design. Luxury Arts and an «International Style» in the Ancient Near East, 1400-1200 BCE*. Chicago.

Feldman, M. H. (2006): «Assur Tomb 45 and the Birth of the Assyrian Empire». *Bulletin of the American Schools of Oriental Research* 343, 21-43.

Feldman, M. H. (2012): «The Practical Logic of Style and Memory in Early First Millennium Levantine Ivories». J. Maran y P. W. Stockhammer, eds., *Materiality and Social practice. Transformation Capacities of Intercultural Encounters*. Oxford: 198-212.

Feldman, M. H. (2014): *Communities of Style. Portable Luxury Arts, Identity and Collective Memory in the in Iron Age Levant*. Chicago.

Fellmann, B. (1984): *Frühe Olympische Gürtelschmuckscheiben aus Bronze (Olympische Forschungen XVI)*. Berlin.

Ferchiou, N. (2008): «Le sanctuaire punique de Henchir Djaouf (région de Zagouan). Le dessin du comte Borgia et les nouvelles données archéologiques». *Comptes rendues des séances de l'Académie des Inscriptios et Belles-letres* 152, 357-387.

Fernández Chicarro, C. (1956): «Prospecciones arqueológicas en los términos de Hinojares y La Guardia, Jaén». *Boletín del Instituto de Estudios Gienenses* 6, 101-120.

Fernández Flores, A. y Rodríguez Azogue, A. (2005): «El complejo monumental del Carambolo Alto, Camas (Sevilla). Un santuario orientalizante en la paleodesembocadura del Guadalquivir», *Trabajos de Prehistoria* 62,1, 111-138.

Fernández Flores, A. y Rodríguez Azogue, A. (2007): «Vida y muerte en la Ilipa tartésica». *Ilipa Antiqua. De la Prehistoria a la época romana*. Alcalá del Río, 69-92.

Fernández Flores, A., Rodríguez Azogue, A., Casado, M. y Prados, E., eds. (2014): *La necrópolis de época tartésica de la Angorrilla. Alcalá del Río, Sevilla*. Sevilla.

Fernández Gómez, J. H. y Padró, J. (1982): *Escarabeos del Museo Arqueológico de Ibiza (Trabajos del Museo Arqueológico de Ibiza 7)*. Madrid.

Fernández Gómez, F. (1973): «El Santuario de Portoloboso». *Noticiario. Arqueológico Hispano. Arqueologia II*, 1-140.

Fernández Gómez, F. (1997): *La necrópolis de la Edad del Hierro de «*El Raso*» (Candeleda, Ávila). «Las Guijas, B»*. Valladolid.

Fernández Nieto, F. J. (2018): *Instituta Hispaniae celtica*. Sevilla.

Fernández Rodríguez, J. M. (1996): «Mitos y ritos de paso en la concepción ibérica del poder: los relieves de Pozo Moro (Albacete)». *Tabona* 9, 297-316.

Fernández-Galiano, D. (1982): «New light on the origins of floor mosaics». *The Antiquaries Journal* 62, 235-238.

Fernández-Galiano, D. (1984): «Influencias orientales en la musivaria hispánica». *III Colloquio Internazionale sul mosaico antico, II (Ravenna 1980)*. Ravenna, 411-430.

Fernández-Galiano, D. y Valiente, J. (1983): «Origen de los pavimentos hispanos de guijarros». *Homenaje a Martín Almagro Basch*. Madrid, 21-45.

Ferrer Albelda, E. (2011-2012): «Más acá y más allá de las Columnas de Heracles. Mastia Tarseion y las limitaciones al comercio en Iberia». *Homenaje al profesor Manuel Bendala Galán, II (Cuadernos de Prehistoria y Arqueología de la Universidad Autónoma de Madrid, 37-38)*. Madrid, 431-445.

Ferrer. E. y De La Bandera, M. L. (2014): «Los broches de cinturón». A. Fernández Flores, A. Rodríguez Azogue, M. Casado y E. Prados, eds., 403-428.

Ferrer, J. (2009): «El sistema de numerales ibérico: avances en su conocimiento». *Palaeohispanica* 9, 451-479.

Ferrero, J. L., Roldán, C., Juanes, D. y Rovira, S. (2001): «Análisis EDXRF de pigmentos de la Dama de Baza (S. IV A.C.)». *III Congreso Nacional de Arqueometría*. Sevilla, 109-115.

Ferrill, A. (1978): «Herodotus on Tyranny». *Historia* 27, 385-398.

Ferron, J. (1968): «Le mythe solaire de la résurrection des âmes d'après la peinture funéraire de Kef el Beida». *Archéologia* 20, 52-55.

Ferron, J. (1975). *Mort-Dieu de Carthage ou les stèles funéraires de Carthage, I-II*. Paris.

Février, J. G. (1966): *«*A propos du hieros gamos de Pyrgi*»*. *Journal Asiatique* 263, 11-13.

Figueras Pacheco, F. (1946): «El grupo escultórico de Alicante». *Archivo Español de Arqueología* 19, 309-333.

Finet*,* A. *(*1992): «Le banquet de Kalah offert par le roi d'Assyrie Ašurnasirpal II (883-859)». *Res Orientales* 4, 31-44

Finkelstein, I., Gadot, Y. y Sapir-Hen, L. (2018): «Pig frequencies in Iron Age sites and the biblical pig taboo: once again». *Ugarit-Forschungen* 49, 109-116.

Fischer, B. (1991): «Le bestiaire des monnaies gauloises». *Cahiers numismatiques* 28, 7-15.

Fischer, B. (2011): «Les animaux sur les monnaies gauloises». *Études celtiques* 37, 111-117.

Fischer, H. G. (1963): «Varia aegyptiaca». *Journal of the American Research Center in Egypt (JARCE)* 2, 15-51.

Fittschen, K. (1969): *Untersuchungen zum Beginn der Sagendarstellungen bei den Griechen*. Berlin.

Florido, D. D., Navarrete, V., Ramírez, J. de D.; Ruiz, N. y Sabastro, M. Á (2012): «Un hipogeo con forma de piel de toro a orillas del Guadalmedina. Málaga». E. García Alfonso, ed., *Diez años de arqueología fenicia en la provincia de Málaga (2001-2010). María del Mar Escalante in memoriam*. Sevilla, 121-136.

Foerster, W. (1994): *s. v.* «*drakon*». G. Kittel y G. W. Bromiley, eds. *Theological Dictionary of the New Testament*, 2. Grand Rapids, Michigan, 281-283.

Fol, V. (2008): «The rock as a topos of faith. The interactive zone of the rock-cut monuments from Urartu to Thrace». R. I. Kostov, B. Gaydarska, M. Gurova, eds., *Geoarchaeology and Archaeomineralogy. Proceedings of the International Conference. Sofia-2008*. Sofia, 153-162.

Fontan, E. y Affanni, G. (2018): *Les Ivoires d'Arslan Tash. Décor de mobilier syrien IX^{e}-VIII^{e} siècles avant J.-C*. Paris.

Fontenrose, J. E. (1959): *Python. A Study of Delphic Myth and Its Origins*. Berkeley-London (reed. 2012).

Forbes, T. B. (1983): *Urartian Architecture (BAR International Series 170)*. Oxford.

Forest, J. D. (1991): «Le système de mesure de longueur obéidien, sa mise en œuvre, sa signification». *Paléorient* 17, 161-172.

Foster, B. R. (2005): *Before the Muses. An Anthology of Akkadian Literature*. Bethesda, MD.

Fougère, F. (2016): *La tombe de Vix. Un trésor Celte entre histoire et légende*. Lyon.

Frahm, E. (2013): «Rising Suns and falling Stars. Assyrian Kings and the Cosmos». J. H. Hill, Ph. Jones y A. J. Morales, eds., *Experiencing Power, Generating Authority. Cosmos, Politics and Ideology of Kingship in Ancient Egypt and Mesopotamia*. Philadelphia, 97-120.

Frankenstein, S. (1979): «The Phoenicians in the Far West. A Function of Neo-Assyrian Imperialism». M.T. Lawson, ed., *Power and Propaganda (Symposium on Ancient Empires. Copenhagen-1997*). Copenhaguen, 263-294.

Frankenstein, S. y Rowlands, M. J. (1978): «The Internal Structure and Regional Context of Early Iron Age Society in South-Western Germany». *Bulletin of the Institute of Archaeology* 15, 73-112.

Frankfort, H. (1926): «Preliminary report of the expedition to Abydos 1925-6». *Journal of Egyptian Archaeology* 12,3-4, 157-165.

Frankfort, H. (1939): *Cylinder Seals. A Documentary Essay on the Art and Religion of the Ancient Near East*. London.

Frankfort, H. (1954): *The Art and Architecture of the Ancient Orient*. London.

Frankfort, H. (1955): *Stratified Cylinder Seals from the Diyala Region (OIP 72)*. Chicago.

Frankfort, H. (1976): *Reyes y Dioses. Estudio de la religión del Oriente Próximo en la Antigüedad en tanto que integración de la sociedad y la naturaleza*. Madrid.

Frayne, D. (1985): «Notes on the Sacred Marriage Rite». *Bibliotheca Orientalis* 42, 5-22.

Frazer, J. G. (1922): *The Golden Bough. A Study in Magic and Religion*. New York.

Frazer, J. G. (2011): *La Rama Dorada. Magia y religión. Nuevo compendio desde de la segunda y tercera ediciones*. México.

Frenez, D., Genchi, F., David-Cuny, H. y Sultán Al-Bakri (2020): «The Early Iron Age collective tomb LCG-1 at Dibbā al-Bayah, Oman: long-distance exchange and cross-cultural interaction». *Antiquity* 95, n.º 379, 1-21.

Frenkian, A. M. (1959): *«L'épopée de Gilgamesh et les poèmes homériques». Studia in Ancient Oriental Civilisation* 2, 89-105.

Frevel, Ch. (2014): *Aschera und der Ausschließlichkeitsanspruch YHWHs. Beiträge zu literarischen, religionsgeschichtlichen und ikonographischen Aspekten der Ascheradiskussion (Bönner biblische Beiträge 94)*. Jerusalem-Tübingen.

Frey, O.-H. (1969): *Die Entstehung der Situlenkunst. Studien zur Figürlich verzierten Toreutik von Este (Römisch-Germanischen Forshungen 31)*. Berlin.

Frisone, F. (2000): *Leggi e regolamenti funerari nel mondo greco I. Le fonti epigraphiche*. Lecce.

Fronzaroli, P. (1997): «Il serpente dalle sette teste a Ebla». *Alle soglie della classicità. Mediterraneo tra tradizione ed innovazione (Studi in onore di S. Moscati) III*. Pisa-Roma, 1135–1144.

Fugmann, E. (1958): *Hama. Fouilles et recherches de la Fondation Carlsberg 1931-1938. L'architecture des périodes pré-hellénistiques*. Copenhaguen.

Fulco, W. (1976): *The Canaanite God Rešep*. New Haven.

Furlong, D. (2013): «Sekeds and the Geometry of the Great Pyramid». http://www.davidfurlong.co.uk/sekeds_greatpyramid.html (consultado 2021.6.13)

Furtwängler, A. (1904): *Griechische Vasenmalerei*. München.

Fustel de Coulanges, N.-D. (1866): *La cité antique*. Paris.

Gachet-Bizollon, J. (2010): *Les ivoires d'Ougarit et l'art des ivoiriers du Levant au Bronze Récent (Ras Shamra-Ougarit, XVI)*. Paris.

Gadotti, A. (2014): *Gilgamesh, Enkidu, and the Netherworld and the Sumerian Gilgamesh Cycle (Untersuchungen zur Assyriologie und Vorderasiatischen Archäologie 10)*. Berlin-Boston.

Gagnaison, C. (2007): «Un esbozo de escultura ibérica en las canteras de la Dama de Elche. El busto de El Ferriol (Elche, Alicante)». *Actas del Congreso de Arte Ibérico en la España Mediterránea. Alicante-2005*. Alicante, 141-154.

Gagnaison, C., Montenat, Ch., Barrier, P. y Rouillard, P. (2007): «L'environnement du site ibérique de La Alcudia et les carrières antiques de la Dame d'Elche (Province d'Alicante, Espagne)». *ArchéoSciences* 31, 59-78.

Gale, R., Gasson, P., Hepper, F. N. y Killen, G. (2000): «Wood». P. T. Nicholson e I. Shaw, eds., *Ancient Egyptian Materials and Technology*. Cambridge, 334-371.

Gamer, G. (1981): «La Torre de los Escipiones y otros monumentos funerarios sucesivos del Mausoleo de Halicarnaso». *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid* 47, 71-94.

Gamer-Wallert, I. (1978): *Ägyptische und ägyptisierende Funde von der Iberischen Halbinsel*. Wiesbaden.

Gammer-Wallert, I. (2016): D*er verzierte Löffel*. Wiesbaden.

Gammie, J. G. (1986): «Herodotus on Kings and Tyrants: Objective Historiography or Conventional Portraiture». *Journal of Near Easter Studies* 45,1, 171-195.

Gane, C. E. (2012): *Composite Beings in Neo-Babylonian Art* (Dr. Th., University of California). Berkeley.

Ganzert, J. (1983): «Zur Entwickulg lesbischer Kymatienformen». *Jahrbuch des Deutschen Archäeologischen Instituts* 98, 123-202.

Garbini, G. (1977): «Sulla datazione dell'iscrizione di Ahiram». *Aion* 37, 81-89.

Garbini, G. (1993): «La dea di Tharros», *Rivista di Studi Fenici* 21, 99-110.

Garbini, G. (2002): *Historia e ideología en el Israel antiguo*, Barcelona.

García Alfonso, E. (1999): «Estudio de materiales orientalizantes del Museo Arqueológico de Granada», *Anuario Arqueológico de Andalucía 1994. III, Actividades de Urgencia*. Sevilla, 179-184.

García Alonso, J. L. (1996): «Nombres griegos en *–oussa* en el Mediterráneo occidental». *Complutum* 7, 105-124.

García Antón, M., Morla, C., Ruiz Zapata, B. y Sainz Ollero, H. (1986): «Contribución al conocimiento del paisaje vegetal Holoceno en la Submeseta Sur Ibérica: análisis polínico de sedimentos higroturbosos en el Campo de Calatrava, Ciudad Real, España». F. López Vera, ed., *Quaternary climate in western Mediterranean*. Madrid, 189-203.

García Atienza, J. (1986): *Guía de las brujas en España*. Barcelona.

García Bellido, A. (1936): *Los Hallazgos Griegos en España*. Madrid.

García Bellido, A. (1943): *La Dama de Elche y el conjunto de piezas arqueológicas reingresadas en España en 1941*. Madrid.

García Bellido, A. (1945a): «La pintura mayor entre los Iberos». *Archivo Español de Arqueología* 60, 251-257.

García Bellido, A. (1945b): *La Arquitectura entre los iberos*. Madrid.

García Bellido, A. (1948): *Hispania Graeca*. Barcelona.

García Bellido, A. (1952a): «Colonización Púnica». R. Menéndez Pidal, ed., *Historia de España, I,2*. Madrid, 309-492.

García Bellido, A. (1952b): «Los mercenarios españoles en Cerdeña, Sicilia, Grecia, Italia y Norte de África». *Historia de España. España Protohistórica 1,2*. Madrid, 649-680 (reed. 1975).

García Bellido, A. (1954): «Arte Ibérico». R. Menéndez Pidal, ed., *Historia de España, I,2*. Madrid, 371-675.

García Bellido, A. (1963): «*Hércules Gaditanus*». *Archivo Español de Arqueología* 36, 70-153.

García Bellido, A. (1966): «Sucellus en España». *Archivo Español de Arqueología* 49, 125-129.

García Bellido, A. (1980): *Arte ibérico en España*. Madrid.

García Cano, J. M. (1982): *Cerámicas griegas de la region de Murcia*. Murcia.

García Cano, J. M. (1987): «Una sepultura singular del Cabecico del Tesoro, Verdolay, La Alberca, Murcia». *Anales de Prehistoria y Arqueologia de la Universidad de Murcia* 3, 115-22.

García Cano, J. M. (1992): «Las necrópolis ibéricas en Murcia». J. Blánquez y V. Antona del Val, eds., *Congreso de arqueología ibérica. Las necrópolis. Madrid-1991*. Madrid, 313-347.

García Cano, J. M. (1994): «El pilar estela de Coimbra del Barranco Ancho (Jumilla, Murcia)». *Revista de estudios ibéricos* 1, 173-202.

García Cano, J. M. (1997): *Las necrópolis ibéricas de Coimbra del Barranco Ancho (Jumilla, Murcia). I. Las excavaciones y estudio analítico de los materiales*. Murcia.

García Cardiel, J. (2008): «Pozo Moro. La construcción de una identidad en el mundo íbero». *Arqueoweb. Revista sobre Arqueología en Internet* 10,1 (s.p.).

García Cardiel, J. (2009): «Renacer entre leones: una nueva perspectiva de los leones de Pozo Moro (Chinchilla, Albacete)». *Lucentum* 28, 51-68.

García Cardiel, J. (2013): «La hierogamia de Pozo Moro (Chinchilla, Albacete): una lectura en clave ibérica». *Religio in labyrintho. Encuentros y desencuentros de religiones en sociedades complejas*. Madrid, 35-46.

García Cardiel, J. (2014): «La lucha contra la quimera. La memoria del combate contra el mal en el Sureste ibérico». *Studi e Materiali di Storia delle Religioni* 80,2, 615-642.

García Cardiel, J. y Olmos, R. (2021): «The Pozo Moro Reliefs (Chinchilla, Spain): A Mediterranean Hero between east and west». *Oxford Journal of Archaeology* 40,3, 250-267.

García Cardiel, J. y Olmos, R. (2022): «Héroes para un linaje: los monumentos de Pozo Moro (Chinchilla, Albacete)». C. Rísquez, C. Rueda y A. Herranza, eds., *El reflejo del poder en la muerte. La cámara sepulcral de Toya*. Jaén, 211-234.

García Gandía, J. R. (2009): *La necrópolis orientalizante de Les Casetes (La Vila Joiosa, Alicante) (Anejo Lucentum 19. Serie Arqueología)*. Alicante.

García González, D., López Chamizo, S. y García Alfonso, E., eds. (2019): *La tumba del guerrero. Un enterramiento excepcional en la Málaga fenicia del siglo VI a.C*. Sevilla.

García González, D. y Sánchez Bandera, P. (2018): «La arquitectura de la Tumba del Guerrero de Málaga». D. García González, S. López Chamizo y E. García Alfonso, eds., 111-126.

García Huerta, M. R., Morales Hervás, F. J. y Rodríguez González, D. (2018): *De la muerte a la eternidad. La necrópolis ibérica de Alarcos (Ciudad Real)*. Madrid.

García Quintela, M. V. (1986): «El río del Olvido». J. C. Bermejo, ed., *Mitología y mitos de la Hispania prerromana*. Madrid, 75-86.

García-Bellido, M. P. (1987): «Altares y oráculos semitas en Occidente: Melkart y Tanit». *Rivista di Studi Fenici* 15,2, 135-158.

García-Bellido, M. P. y Blázquez, C. (2001): *Diccionario de cecas y pueblos hispánicos con una introducción a la numismática antigua de la Península Ibérica II. Catálogo de cecas y pueblos que acuñan moneda*. Madrid.

García-Gelabert, M. P. y Blázquez, J. M. (1987-1988): «Mercenarios hispanos en las fuentes literarias y en la arqueología». *Habis* 18-19, 257-270.

García-Gelabert, M. P. y Blázquez, J. M. (1992): «Consideraciones en torno a los mosaicos de cantos rodados en Cástulo (Jaén)». *Mosaicos Romanos. Actas de la I Mesa redonda hispano-francesa sobre mosaicos romanos habida en Madrid en 1985. Manuel Fernández-Galiano in memoriam*. Madrid, 113-130.

Garfinkel, Y. y Mumcuoglu, M. (2013): «Triglyphs and Recessed Doorframes on a Building Model from Khirbet Qeiyafa: New Light on Two Technical Terms in the Biblical Descriptions of Solomon's Palace and Temple». *Israel Exploration Journal* 63,2, 135-163.

Garrido, J.P. (1970): *Excavaciones en la necrópolis de «La Joya» Huelva (1.ª y 2.ª Campañas). (Excavaciones Arqueológicas en España 71)*. Madrid.

Garrido, J.P. y Orta, E. M. (1978): *Excavaciones en la necrópolis de «La Joya» Huelva II (3.ª, 4.ª y 5.ª Campañas). (Excavaciones Arqueológicas en España 96*). Madrid.

Gaster, Th. H. (1950*): Thespis. Ritual, Myth and Drama in the Ancient Near East*. New York.

Gaugler, W. M. (2002): *The Tomb of Lars Porsenna at Clusium and Its Religious and Political Implications*. Bangor.

Gawlikowski, M. (1970): *Monuments funéraires de Palmyre (Travaux du Centre d'Archéologie Méditerranéenne de l'Académie Polonaise des Sciences 9)*. Varsovie.

Gawlikowski, M. (2000): «Héraclès au désert. Autel dédié à Héracles-Nergal». *Agathos Daimon. Mythes et cultes (Bulletin de Correspondance Hellénique, supplément 38)*. Paris, 155-160.

Gener, J. M., Jurado, G., Pajuelo, J. M. y Torres, M. (2014): «El proceso de sacralización del espacio en Gadir: El yacimiento de la Casa del Obispo (Cádiz). Parte I». M. Botto, ed., *Los fenicios en la bahía de Cádiz. Nuevas investigaciones (Collezione di Studi Fenici 46)*. Roma, 123-155.

Genge, H. (1979): *Nordsyrisch-südanatolische Reliefs. Eine archäologisch-historische Untersuchung. Datierung und Bestimmung*. Kobenhavn.

George, A. R. (2003): *The Babylonian Gilgamesh Epic. Introduction, Critical Edition and Cuneiform Texts*. Oxford.

George, A. R. (2007): «The Gilgameš epic at Ugarit». *Aula Orientalis* 25, 237-254.

Gerbach, E. (1995): *Baubefunde der Perioden IVc-IVa der Heuneburg I-II (Heuneburgstudien IX. Römisch-Germainische Forschungen 53)*. Mainz.

Ghirsman, R. (1954): *Iran. From the Earliest Times to the Islamic Conquest*, Harmondsworth.

Giangiulio, M. (2016): «Le politeiai delle città della Magna Grecia: peculiarità e dinamiche». *Poleis e politeiai nella Magna Grecia arcaica e classica (Atti del 53 convegno di studi sulla Magna Grecia. Taranto-2013)*. Taranto, 203-214.

Giglioli, G. (1935): *L'arte etrusca*. Milano.

Gil Abad, P. (1983): *Junta y Hermandad de la Cabaña Real de Carreteros. Burgos-Soria*. Burgos.

Gilibert, A. (2011): *Syro-Hittite Monumental Art and the Archaeology of Performance. The Stone Reliefs at Carchemish and Zincirli in the Earlier First Millennium BCE*. Berlin.

Gilibert, A. (2015): «Religion and Propaganda under the Great Kings of Karkemiš». A. D'Agostino, V. Orsi y G. Torri, eds., *Sacred Landscape of Hittites and Luwians. Proceedings of the International Conference in Honour of Franca Pecchioli Daddi. Florence-2014*. Firenze, 137-155.

Giner Robles, J. L., Rodríguez-Pascua, M. A., Pérez López, R., Silva, P. G., Bardají, T., Roquero, E., Elez, J. y Perucha, M. A. (2022): «Geological structural analysis applied to archaeoseismology». S. D'Amico y V. Venuti, eds., *Handbook of Cultural Heritage Analysis. Springer Nature Switzerland AG*. Chapter 60, 1763-1778.

Giner-Robles, J. L., Rodríguez-Pascua M. A., Silva, P. G. y Pérez-López, R. (2018): «Efectos sísmicos en yacimientos arqueológicos: catalogación y cuantificación arqueosismológica». *Boletín Geológico y Minero* 129,1-2, 451-467.

Ginouvés, R. (1962): *Balaneutiké. Recherches sur le bain dans l'Antiquité grecque (Bibliothèque des Écoles Françaises d'Athènes et de Rome 200*). Paris.

Giovino, M. (2007): *The Assyrian Sacred Tree. A History of Interpretations (Orbis Biblicus et Orientalis 230)*. Fribourg-Göttingen.

Giroux, H. (1977): *Corpus Vasorum Antiquorum. France. Musée du Louvre 19*. Paris.

Gisler-Huwiler, M. (1986): *s. v.* «Cheiron». *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* III. Zürich-München, 237-248.

Giudice, F. (1983): *I pittori della classe di Phanyllis. Organizzazione, produzione, distribuzione dei vasi di un'officina di età pisistratideo-clistenica (Studi e materiali di archeologia greca I)*. Catania.

Giusfredi, F. (2010): *Sources for a Socio-Economic History of the Neo-Hittite States*. Heidelberg.

Gjerstad, E. (1948): *The Swedish Cyprus Expedition, IV-2. The Cypro-Geometric, Cypro-Archaic and Cypro-Classical Periods*. Stockholm.

Gjerstad, E. y Westholm, A. (1937): *Swedish Cyprus Expedition, III. Finds and Results of the Excavations in Cyprus 1927-1931*. Stockholm.

Gjödesen, J. (1944): «Bronze paterae with antropomorphus handles». *Acta Archaelogica* 15, 101-187.

Glynn, R. (1981): «Herakles, Nereus and Triton. A study of iconography in sixth century Athens». *American Journal of Archaeology* 85, 121-32.

Gobbi, A. (2012):: «A proposito dei Mischwesen cinomorfi: commistioni animali-uomo tra «lettura del reale» e mito». M. C. Biella, E. Giovanelli, L. G. Perego, eds., *Il bestiario fantastico di età orientalizzante nella penisola italiana (Quaderni di Aristonothos 1*). Trento, 489-503.

Goetze, A. y Levy, S. (1959): «The New Megiddo Fragment of the Gilgamesh Epic from Megiddo», *Atiqot* 2, 121-128.

Goldberg, M. Y. (1982): «Archaic Greek Akroteria». *American Journal of Archaeology* 86,2, 193-217.

Gombrich, E. H. (1962): *Art and Illusion. A Study of Pictorial Representation*^{2}. London.

Gomes, F. B. (2016-2017): «A evolução dos rituais funerários da Idade do Ferro no Ocidente Peninsular: uma nova proposta de faseamento para a necrópole do Olival do Senhor dos Mártires (Alcácer do Sal*)». O Arqueologo Portugues, Serie V*, 6-7, 15-57.

Gomes, F. B. (2021): *A necrópole do Olival do Senhor dos Mártires (Alcácer do Sal, Portugal). Práticas funerárias, Cultura Material e Identidade(s) na Idade do Ferro do Baixo Sado (séculos VII-II a.n.e.) (Estudos & Memórias 17)*. Lisboa.

Gómez-Bellard, C. (1990): *La colonización fenicia de la isla de Ibiza (Excavaciones Arqueológica en España 157*). Madrid

Gómez-Moreno, M. (1922): «De epigrafía ibérica: El plomo de Alcoy». *Revista de Filología Española* 9, 341-366

Gómez Peña, A. (2010): «Así en Oriente como en Occidente: el origen oriental de los altares taurodérmicos de la Península Ibérica». *Spal* 19, 129-148

Gómez Peña, A. (2022a): «El Héroe Salvado del Inframundo: Taweret como Diosa Psicopompa en el monumento púnico de Pozo Moro (Chinchilla de Montearagón, Albacete)». *Zephyrus* 89, 151-172.

Gómez Peña, A. (2022b): «La "devoradora": del Mediterráneo Oriental a la escultura protohistórica del sur de la Península Ibérica». *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología de la Universidad Autónoma de Madrid* 48,1, 105-140.

Gómez Peña, A. (2024): «El culto heroico de tradición oriental en la protohistoria del sur de la Península Ibérica: Pozo Moro como caso de estudio». *Apoteosis. De lo humano a lo divino. La figura del héroe*. Sevilla, 27-66.

Gonella, J., Khayyata, W. y Kohlmeyer, K. (2005): *Die Zitadelle von Aleppo und der Tempel des Wettergottes. Neue Forschungen und Entdeckungen*. Münster.

González de Canales, F. y Llompart, J. (2017): «Producción de cerámicas griegas arcaicas en Huelva». *Archivo Español de Arqueología* 90, 125-145.

González de Canales, F. y Llompart, J. (2023): *El antiguo emporio de Huelva (siglos X-VI A.C.). Síntesis histórica y estudio de sus cerámicas griegas (Onoba monografías 14)*. Huelva.

González Navarrete, J. (1987): *Escultura ibérica de Cerrillo Blanco. Porcuna, Jaén*. Jaén.

González Navarrete, J., Unguetti, C. y Arteaga, O. (1980): «La necrópolis del Cerrillo Blanco y el poblado de Los Alcores». *Noticiario Arqueológico Hispánico* 10, 183-217.

González Prats, A. (1982): «La Peña Negra IV. Excavaciones en el sector VII de la ciudad orientalizante 1980-1981». *Noticiario Arqueológico Hispano* 13, 305-418.

González Prats, A. (1983): *Estudio arqueológico del poblamiento antiguo de la sierra de Crevillente (Alicante)*. Alicante.

González Prats, A. (1998): «La Fonteta. El asentamiento fenicio de la desembocadura del río Segura (Guardamar, Alicante, España). Resultados de las excavaciones de 1996-1997». *Rivista di Studi Fenici* 26,2, 191-228.

González Prats, A. (2002): *La necrópolis de cremación de «Les Moreres»*. Alicante.

González Prats, A. (2010): «Anzuelos, fíbulas, pendientes y cuchillos. Una muestra de la producción de los talleres metalúrgicos de La Fonteta». *Lucentum* 29, 33-56.

González Prats, A. (2011): «Elementos simbólicos y arquitectónicos: estelas betiliformes y cornisas en gola egipcia». A. González Prats, ed., 658-672.

González Prats, A., ed. (2011): *La Fonteta. Excavaciones de 1996-2002 en la colonia fenicia de la actual desembocadura del río Segura (Guardamar del Segura, Alicante), 1*. Alicante.

González Prats, A. (2014): «Objetos y útiles suntuarios». A. González Prats, ed., *La Fonteta-2. Estudio de los materiales arqueológicos hallados en la colonia fenicia de la actual* *desembocadura del río Segura (Guardamar del Segura, Alicante)*. Alicante, 329-425.

González Zamora, C. (1999): *Fíbulas en la Carpetania*. Madrid.

Goodyear, W. H. (1881): *The Grammar of the Lotus*. London.

Goodyear, W. H (1887): «Egyptian Origin of the Ionic Capital and of the Anthemion». *The American Journal of Archaeology and of the History of the Fine Arts* 3,3-4, 271-302.

Görg, M. (1991): «Jachin und Boas. Namen und Funktion der beiden Tempelsäulen». *Ägyptiaca Biblica. Notizen und Beiträge zu den Beziehungen zwischen Agypten und Israel (AAT 11)*. Wiesbaden, 79-98.

Gorrochategui, J. y Santazilia, E., eds. (2023): *La mano de Irulegi: reflexiones desde la paleohispanística y la vascología. Fontes Linguae Vasconum* 136, 485-637.

Götting, E. (2012): «Exportschlager Dämon? Zur Verbreitung altorientalischer Lamaštu-Amulette». *Exportschlager-Kultureller Austausch, wirtschaftliche Beziehungen und transnationale Entwicklungen in der antiken Welt (Humboldts Studentische Konferenz der Altertumswissenschaften 2009)*. Berlin, 437-456.

Goyon, J.-C., Golvin, C. Simon-Boidot y G. Martinet (2020): *La construction pharaonique*. Paris.

Graells, R. (2005): «Sobre el banquet de la primera edat del ferro a Catalunya: els accessoris de condimentació de la beguda». *Revista d'arqueologia de Ponent* 15, 235-246

Graells, R. (2006): «La vaixella metállica protohistórica a Catalunya (s. vii-v a.C.)». *Cypsela* 16, 195-211.

Graells, R. (2007): «¿Culto heroico durante la primera Edad del Hierro e Ibérico Antiguo en el Noreste peninsular? Algunas consideraciones a partir del registro funerario». *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología de la Universidad Autónoma de Madrid* 33, 91-115.

Graells, R. (2008a): *Análisis de las manifestaciones funerarias en Catalunya durante los siglos vii y vi a.C. Sociedad y cultura material: la asimilación de estímulos mediterráneos I-II (Tesis Doctoral de la Universidad de Lleida)*. Lérida.

Graells, R. (2008b): «Vasos de bronce "a kouroi" en el Occidente arcaico a la luz de un nuevo ejemplar procedente de Cuenca». *Archivo Español de Arqueología* 81, 201-212.

Graells, R. (2009): «Banquet funerari i elements de banquet en tombes del Nord-est de la Península Ibèrica entre la primera Edat del Ferro i l'Ibèric antic». *Citerior* 5, 189-218.

Graells, R. (2010): *Las tumbas con importaciones y la recepción del Mediterráneo en el nordeste de la Península Ibérica (siglos vii-vi a.C.). (Revista d'Arqueologia de Ponent, Serie Extra 1)*. Lérida.

Graells, R. (2012): «Discos-coraza de la Península Ibérica (s. vi-iv a. C.)». *Jahrbuch des Römisch-Germanischen Zentralmuseums Mainz* 59, 85-244.

Graells, R. (2012): «Mistophoroi ex Iberias». *Una aproximación al mercenariado hispano a partir de las evidencias arqueológicas (s. vi-iv a.C.)*. Venosa.

Graells, R. (2016): «La influencia del mercenariado hispánico sobre el armamento de la Península Ibérica (s. vi-iv a. C.)». R. Graells y D. Marzoli, eds., *Armas de la Hispania prerromana. Actas del Encuentro Armamento y arqueología de la guerra en la Península Ibérica prerromana (s. vi-i a. C.): problemas, objetivos y estrategias, Madrid-2014*. Madrid, 37-77.

Graells, R. y Armada, L. (2011): «La tumba de Les Ferreres de Calaceite a partir de los materiales del Musée des Antiquités Nationales de Saint-Germain-en-Laye». *Studi Etruschi* 74, 17-37.

Graells, R. y Bardelli, G. (2019): «Zwei neue italische Dolche». S. Hye y U. Töchterle, eds., *Upiku:Tauke. Festschrift für Gerhard Tomedi zum 65. Geburtstag (Universitätsforschungen zur prähistorischen Archäologie 339)*. Bonn, 189-194.

Graells, R. y Lorrio, A. J. (2017): *Problemas de cultura material. Broches de cinturón decorados a molde de la Península Ibérica (s. vii-vi A.C.)*. Alicante.

Graells, R., Lorrio, A. J., Pérez, M., Camacho, P. y Sánchez de Prado, M. D. (2016): «A propósito de una fíbula anular hispánica con nudo hercúleo y otros hallazgos de La Monravana (Llíria, Valencia)». *Archivo de Prehistoria Valenciana* 31, 213-239.

Graells, R., Lorrio, A. J. y Quesada, F. (2014): *Cascos hispano-calcídicos. Símbolo de las élites guerreras celtibéricas* (*Römisch-Germanischen Zentralmuseums. Kataloge Vor- und Frühgeschichtlicher Altertümer 46)*. Mainz.

Graells, R. y Montero, I. (2024): «Las aleaciones de cobre: más allá de los tipos». R. Graells y M. Moreno (comisarios), *Mujeres de las italias prerromanas en las colecciones del Museo Arqueológico Nacional* (catálogo de exposición), Museo Universidad de Alicante, Alicante, 38-47.

Graesser, C. F. (1972): «Standing Stones in Ancient Palestina». *The Biblical Archaeologist* 35, 34-63.

Graff, S. (2012): *Humbaba/Huwawa (Ph. D. Dissertation. Institute of Fine Arts/NYU)*. New York.

Gran-Aymerich, J. (1990): «La scène figurée sur l'ivoire de Malaga et l'imagerie phéniciennne». *Semitica* 38, 145-153.

Gran-Aymerich, J. (1991): *Malaka phénicenne et punique*. Paris.

Gran-Aymerich, J. (1999): «Images et mythes sur les vases noirs d'Étrurie (viii^e-vi^e siècle av. J.-C.)». F. H. Massa-Pairalult, ed., *Le Mythe grec dans l'Italie antique. Fonction et image (Publications de l'École Française de Rome 253)*. Roma, 383-404.

Gran Aymerich, J. (2017): *Les vases de bucchero. Le monde étrusque entre Orient et Occident*. Roma.

Grau, I. y Moratalla, J. (2001): «Interpretación socioeconómica del enclave». L. Abad y F. Sala, eds., *Poblamiento ibérico en el Bajo Segura. El Oral (II) y La Escuera (Bibliotheca Archaeologica Hispana, 12)*. Madrid, 173-204.

Grau, I., Olmos, R., Perea, A. (2008): «La habitación sagrada de la ciudad ibérica de La Serreta». *Archivo Español de Arqueología* 81, 5-29.

Grau-Zimmermann, B. (1978): «Phönizische Metallkannen in den orientalisierenden Horizonten des Mittelmeerraumes». *Madrider Mitteilungen* 19, 161-218.

Gray, E., trad. (1982): *Cath Maige Tuired. The Second Battle of Mag Tuired*. London.

Greco, E. (2014): *La «tomba» del fondatore e le origini di Poseidonia (Quaderni di antichità pestane 3)*. Paestum.

Green, A. (1997): «Mischwesen. B. Archäologie». *Reallexikon der Assyriologie und Vorderasiatischen Archäologie* 8, 246-264.

Green, J. R. (1972): «Oinochoe». *Institute of Classical Studies Bulletin* 19, 1-18.

Green, M. (1992): *Dictionary of Celtic Myth and Legend*. London.

Green, M. (2002): *Animals in Celtic Life and Myth*. London-New York.

Greifenhagen, A. (1962): *Corpus Vasorum Antiquorum. Deutschland 21. Berlin, Antiquarium 2*. Berlin.

Griffo, P. y Matt, L. von (1968): *Gela. The ancient Greeks in Sicily*. New York.

Grohmann, A. (1914): *Göttersymbole und Symboltiere auf südarabischen Denkmälern (Denkschriften der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften in Wien, phil.– hist. Klasse 58, 1)*. Vienna, 3-103.

Grottanelli, C. (1987): «Servio Tullio, Fortuna e l'Oriente». *Dialogui di archeologia* 5,2, 71-110.

Grottanelli, C. (2001): «The Story of Combabos and the Gilgamesh Tradition». R. M. Whiting, ed., *Mythology and Mythologies (Malammu Symposia II)*, Helsinki, 19-27.

Gruben, G. (1963): «Das archaische Didymaion». *Jahrbuch des Deutschen Archäeologischen Instituts* 78, 78-182.

Gsell, S. (1918): *Histoire ancienne de l'Afrique du Nord, II*. Paris.

Guadalupe, S. (2005): «Las yemas de Dios. Divinidades identificadas con el Árbol de la Vida en la iconografía mesopotámica». *Isimu* 8, 135-156.

Gubel, E. (1987): *Phoenician Furniture. A Typology Based on Iron Age Representations with Reference to the Iconographical Context (Studia Phoenicia 7)*. Leuven.

Gubel, E. (1996): «The Influence of Egypt on Western Asiatic Furniture, and Evidence from Phoenicia». G. Herrmann, ed., *The Furniture of Western Asia, Ancient and Traditional. Papers of the Conference Held at the Institute of Archaeology, University College London-1993*. Mainz, 139-152.

Gubel, E. (2000): «Multicultural and multimedia aspects of early Phoenician art, c. 1200-675 BCE». C. Uehlinger, ed., *Images as Media. Sources for the cultural history of the Near East and the eastern Mediterranean (1st millennium BCE) (Orbis Biblicus et Orientalis 175)*. Fribourg, 185-214.

Gubel, E. (2005): «Phoenician and Aramean bridle-harness decorations», C. E. Suter y Chr. Uelinger (eds.), *Crafts and Images in Contact. Studies on Eastern Mediterranean Art of the First Millennium BCE*. Göttingen, 111-147.

Guerra-Librero, F. (2012): *Observaciones al montaje del monumento de Pozo Moro* (Memoria inédita de Artyco. Arte/Conservación/Restauración). Madrid.

Guidoboni, E., Comastri, A. y Traina, G. (1994): *Catalogue of Ancient Earthquakes in the Mediterranean Area Up to the 10th Century, 1*. Roma.

Gundel, W. (1965): *s. v.* «Zodiacus». *Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft X*, 462-709.

Gunter, A. C. (2002): «Animals in Anatolian Art». B. J. Collins, ed., *A History of Animal World in the Ancient Near East*. Leiden, 79-96.

Gunter, A. C. (2009): *Greek Art and the Orient*. Cambridge.

Gunter, A. C. (2014): «Orientalism and Orientalization in the Iron Age Mediterranean». B. A. Brown y M. H. Feldman, eds., *Critical Approaches to Ancient Near Eastern Art*. Boston-Berlin, 79-108.

Gury, F. (1997): *s. v.* «Zodiacus». *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* VIII.1, 490-497.

Güterbock, H. G. (1946): *Kumarbi. Mythn vom churritischen Kronos*. Zürich-New York.

Güterbock, H. G. (1948): «The Hittite Version of the Hurrian Kumarbi Myth: Oriental Forerunners of Hesiod». *American Journal of Archaeology* 52,1, 123-134.

Güterbock, H. G. (1956): «Notes on Some Hittite Monuments: The Sphinx Gate of Hüyük, near Alaca». *Anatolian Studies* 6, 53-56.

Haas, V. (1994): *Geschichte der hethitischen Religion* (*Handbuch der Orientalistik,* 1. *Der Nahe und der Mittlere Osten,* 15). Leiden.

Haas, V. (2023): «Death and the afterlife in Hittite thought». J. M. Sasson, ed., *Civilitations of the Ancient Near East, III*. New York, 2021-2030.

Hadley, J. M. (2000): *The Cult of Asherah in Ancient Israel and Judah. Evidence for a Hebrew Goddess (University of Cambridge Oriental Publications 57)*. Cambridge.

Haffner, A. (1976): *Die westliche Hunsrück-Eifel-Kultur (Römisch-Germanische Forschungen 36)*. Berlin.

Hafford, W. B. (2005): «Mesopotamian mensuration: Balance pan weights from Nippur». *Journal of the Economic and Social History of the Orient* 48, 345-387.

Hajdas, I., Bonani, G. y Seifert, M. (2004): «Radiocarbon and calendar chronology of Ulandryk 4 and Pazyryk 2 tombs». *Oxford University School of Archaeology Monograph* 62, 201-208.

Haklay, G. y Gopher, A. (2020a): «Geometry and Architectural Planning at Göbekli Tepe, Turkey». *Cambridge Archaeological Journal* 30,2, 343-357.

Haklay, G. y Gopher, A. (2020b): «Geometry, a measurement unit and rectangular architecture at Early Neolithic Jerf el-Ahmar, Syria». *Paléorient* 46,1-2, 31-42.

Hall, E. S. (1986): *The Pharaoh smites his enemies. A comparative study (MÄS 44)*. München.

Haller, A. (1954): *Die Gräber und Grüste von Assur (Wissenschaftliche Veröffentlichungen der Deutschen Orient-Gesellschaft 65)*. Berlin.

Hamdiorf, F. W. (1990): «Dionysos und seine Gefolge». *Kunst der Schale. Kultur des Trinkens*. München, 373-385.

Hanfmann, G. M. A. y Ramage, N. H. (1978): *Sculptures from Sardis. The Finds through 1975*. Harvard.

Hansman, J. (1976): «Humbaba and the Land of the Erin-Trees». *Iraq* 38, 23-35.

Haran, M. (1958): «The Bas-Reliefs on the Sarcophagus of Ahiram King of Byblos in the Light of Archaeological and Literary Parallels from the Ancient Near East». *Israel Exploration Journal* 8, 12-25.

Harden, G. (1962): *The Phoenicians*. London.

Haspels, C. H. E. (1936): *Attic Black-figured Lekythoi*. Paris.

Haspels, C. H. E. (1971): *The Highlights of Phrygia*. Princeton.

Hatt, J.-J. (1993): *Argentorate, Strasbourg*. Lyon.

Hawkins, J. D. (2000): *Corpus of Hieroglyphic Luwian Inscriptions, 1*. Berlin, 68-70.

Hawkins, J. D. (2015): «The Soul in the Stele?» A. Archi, ed., *Tradition and Innovation in the Ancient Near East*. Winona Lake, IN, 49-56.

Hayes, J. W. (1972): *Late Roman Pottery*. London.

Haynes, S. (1985): *Etruscan Bronzes,* London.

Hedreen, G. M. (1992): *Silens in Attic Black-figure Vasepaintig*. Michigan.

Heider, G. C. (1985): *The Cult of Molek. A Reassessment*. Sheffield.

Heider, G. C. (1999): *s. v.* «Lahmu». K. van der Toorn, B. Becking y P. W. van der Horts, eds., *Dictionary of Deities and Demons in the Bible* (2 ed.). Leiden, 502.

Heiny, G. (1986): *s. v.* «Scheintur». W. Helck y E. Otto, eds., *Lexikonder Ägyptologie 5*. Wiesbaden, 563-574.

Helbig, W. (1902): «Les ippeîs Athéniens», *Mémoires de l'Institut National de France, Academie des Inscriptions et Belles Letres* 37, 157-264.

Helck, W (1971): *Betrachtungen zur grossen Göttin und den ihr verbundenen Gottheiten*. München.

Helck, W. (1980): «Maße und Gewichte (pharaonische Zeit)». W. Helck y W. Westendorf, eds., *Lexikon der Ägyptologie, III*. Wiesbaden, 1199-1209.

Hellmann, M.-C. (2006): *L'architecture grecque, 2. Architecture religieuse et funéraire*. Paris.

Hemelrjjk, J. M. (2000): «Three Caeretan hydriai in Malibu and New York». *Greek Vases in the J. Paul Getty Museum 6 (Occasional Papers on Antiquities 9)*. Los Angeles.

Henning, A. (2013): *Die Turmgräber von Palmyra. Eine lokale Bauform im kaiserzeitlichen Syrien als Ausdruck kultureller Identität (Orient-Archäologie 26)*. Rahden, Westfalia.

Henry, O. y Kelp, U., eds. (2016): *Tumulus as Sema. Space, Politics, Culture and Religion in the First Millenium BC*. Berlin-Boston.

Herbig, R. (1965): *Götter und Dämonen der Etrusker*. Mainz.

Herder Lexikon (1993): *s. v.* «Crossroad». *The Herder dictionary of symbols. Symbols from Art, Archaeology, Mythology, Literature, and Religion*. London-New York.

Hermann, W. (1969): «Ashtart». *Mitteilungen des Instituts für Orientforschung* 15, 6-55.

Hermansen, G. (1940): *Studien über den italischen und den römischen Mars*. Copenhague.

Hermansen, G. (1984): «Mares, Maris, Mars and the archaic Gods». *Studi Etruschi* 52, 147-164.

Hermary, A. (1988): «Le culte d'Aphrodite à Amathonte». *Report of the Department of Antiquities, Cyprus* 27, 101-109.

Hermary, A. (2000): *Les figurines en terre cuite archaïques et classiques et les sculptures en pierre (Amatonte V)*. Paris.

Hermary, A. y Leguilloux, M. (2004): «Les sacrifices dans le monde grec». *Tesaurus cultus et rituum antiquorum* I. Los Angeles, 59-134.

Hermary, A. y Mertens, J. R. (2014): *The Cesnola Collection of Cypriot Art. Stone Sculpture*. New York.

Hernández Carrión, E. y Gil González, F. (2001-2002): «Encachados tumulares del Bronce Final y Hierro Antiguo en la necrópolis del Collado y Pinar de Santa Ana (Jumilla, Murcia)». *Studia E. Cuadrado (AnMurcia, 16-17)*, 73-94.

Herrán, J. M. (1877): *El hombre-pez de Liérganes*. Santander.

Herrmann, F. R. (2002): «Der Glauberg: Fürstensitz, Fürstengräber und Heiligtum». *Das Rätsel der Kelten vom Glauberg. Glaube, Mythos, Wirklichkeit*. Stuttgart, 90-107.

Herrmann, G. (1976): «Ivori Carving in Historical Context: Questions of Style and Distribution». *Iraq* 38, 1-22.

Herrmann, G. (1986): *Ivories from Nimrud IV (1949-1963), Ivories from Room SW 37 Fort Shalmaneser,* London.

Herrmann, G. (1989): «The Nimrud Ivories I. The Flame and Frond School». *Iraq* 51, 85-109.

Herrmann, G. (1992): *Ivories from Room SW'. Ivories from Nimrud IV*. London.

Herrmann, G., ed. (1996): *The Furniture of Western Asia, Ancient and Traditional (Papers of the Conference Held at the Institute of Archaeology, University College London-1993)*. Mainz

Herrmann, G. (1998): *The Small Collections from Fort Shalmaneser. Ivories from Nimrud V*. London.

Herrmann, G. (2000): «Ivory Carving of First Millennium Workshops. Traditions and Diffusion». Chr. Uehlinger, ed., *Images as Media. Sources for the cultural history of the Near East and the Eastern Mediterranean (Ist millennium BCE)*. Fribourg, 267-282.

Herrmann, G. (2005): «Naming, defining, explaining: A view from Nimrud», C. E. Suter y Chr. Uelinger, eds., *Crafts and Images in Contact, Studies on Eastern Mediterranean Art of the First Millennium BCE (Orbis Biblicus et Orientalis 210)*. Göttingen, 11-21.

Herrmann, G. (2012): *Ivories from Nimrud (1949-1963), V. The Small Collections from Fort Shalmaneser*. London.

Herrmann, G., Coffey, H. y Laidlaw, S. (2004): *The Published Ivories from Fort Shalmaneser, Nimrud. A Scanned Archive of Photographs*. London.

Herrmann, G. y Laidlaw, S. (2009): *Ivories from Nimrud VI. Ivories from the North West Palace (1845-1992)*. London.

Herrmann, G. y Laidlaw, S. (2013): *Ivories from Rooms SW11/12 and T10 Fort Shalmaneser, 1-2. Commentary and catalogue (Ivories from Nimrud (1949-1963), VII,1)*. London.

Herrmann, V. R. (2017): «Appropriation and Emulation in the Earliest Sculptures from Zincirli (Iron Age Sam'al)». *American Journal of Archaeology* 121,2, 237-274.

Herrmann, V. R. (2023): «The Winged Disk and Lotus: Levantine Regenerative Motifs on the Banquet Steles of Sam'al». *Über das Alte Testament hinaus. Exegetische, religionsgeschichtliche und archäologische Beiträge. Festschrift für Herbert Niehr (Kasion 12)*. Münster.

Herrmann, V. R. y Schloen, J. D., eds. (2014): *Remembrance of Me. Feasting with the Dead in the Ancient Middle East (Oriental Institut Mmuseum Publication 37)*. Chicago.

Herzog-Hanser, G. (1936): *s. v.* «Nereus». *Realencyklopädie del classische Wissenschaft XXXIII*. Stuttgart, 24-28.

Hess, R. S. (2007): *Israelite Religions. An Archaeological and Biblical Survey*. Michigan.

Hestrin, R. (1987a): «The Lachish Ewer and the 'Asherat». *Israel Exploration Journal* 37, 213-223.

Hestrin, R. (1987b): «The Cult Stand from Ta'anach and its Religious Background». E. Lipinski, ed., *Phoenicia and the East Mediterranean in the First Millennium B.C. (Studia Phoenicia 5)*. Leuven, 61-77.

Hestrin, R. (1988): «A note on the "Lion Bowl" and the Asherah». *Israel Museum Journal* 7, 115-118.

Hestrin, R. (1991): «Understanding Asherah. Exploring Semitic Iconography». *Biblical Archaeology Review* 17,5, 50-59.

Hethiter-Reich (2002): *Die Hethiter und ihre Reich* (catálogo de exposición). Bonn.

Heurgon, J. (1991): «Sur le culte de Veltha, le démon à tête de loup». *Archeologia classica* 43,2, 1253-1260.

Hildburgh, W. L. (1906): «Notes on Spanish Amulets». *Folklore* 17,4, 454-471.

Hildburgh, W. L. (1955): «Images of the human hand as Amulets in Spain». *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 18, 67-89.

Hilds, W. A. P. (1973): «Prolegomena to a Lycian Chronology. The Nereid Monument from Xanthos». *Opuscula Romana* 9, 105-106.

Hill, J. F. (1897): *Catalogue of the Greek coins of Lycia, Pamphylia, and Pisidia*. London.

Hill, D. K. (1958): «A Class of Bronze Handles of the Archaic and Classical Periods». *American Journal of Archaleology* 62,2, 193-201.

Hiller, H. (2013): «Griechisch oder etruskisch? Der anthropomorphe Kannenhenkel von Málaga». *Madrider Mitteilungen* 54, 203-241.

Hoff, C. (2017): *Identität und Politik. Kollektive kulturelle und politische Identität der Lykier bis zur Mitte des 4. Jahrhunderts v. Chr. (Amaltheia. Studien zur Archäologie und Geschichte des Mittelmeerraumes 1)*. Wiesbaden.

Hoffmann, H. (1964): «Some unpublished Beotian Satyr Terracotas». *Antike Kunst* 7, 67-71.

Hölb, G. (1979): *Beziehungen der ägyptischen Kultur zur Altitalien, I. Textteil*. Leiden.

Holder, A. (1904): *Alt-celtischer sprachschatz, II*. Leipzig.

Holzmann, B. (1973): *Le thème du banquet dans la sculpture de Thassos*. Paris.

Höpflinger, A.-K. (2010): *Schlangenkampf. Ein Vergleich von ausgewählten Bild– und Textquellen aus dem griechisch-römischen und dem altorientalischen Kulturraum*. Zürich.

Hörig, M. (1979): *Dea Syria. Studien zur religiösen Tradition der Fruchtbarkeitsgöttin in Vorderasien (Alter Orient und Altes Testament)*. Neukirchen-Vluyn.

Horne, Ch. F. (2005): *Ancient Assyrian Literature. The Black Obelisk of Shalmaneser*. Whitefish, Montana.

Horowitz, W. (1998): *Mesopotamian Cosmic Geography*. Winona Lake, Indiana.

Hours-Miédan, M. (1950). «Les représentations figurées sur les stèles de Carthage». *Cahiers de Byrsa* 1, 15-160.

Howard, J. K., Tracy, C. A. y Burnsa, R. G. (2005): «Comparing observed and predicted directivity in near-source ground motion». *Earthquake Spectra* 21,4, 1063-1092.

Hoyle, F. (1977): *On Stonehenge*. London.

Hoz, J. de (1981): «Algunas precisiones sobre textos metrológicos ibéricos». *Archivo de Prehistoria Levantina* 16, 475-486.

Hoz, J. de (1994): «Una probable inscripción latina en un casco de Pozo Moro». *Archivo Español de Arqueología* 67, 223-227.

Hoz, J. de (2010-2011): *Historia lingüística de la Península Ibérica en la Antigüedad, I-II*. Madrid.

Hoz, J. de (2013): «Wilhelm von Humboldt»: D. Marzoli, J. Maier y Th. Schattner, eds., *Historia del Instituto Arqueológico Alemán de Madrid, 1. Antecedentes y fundación del Departamento de Madrid (Iberia Archaeologica 4)*. Mainz, 127-140.

Hrouda, B. (1965): *Die Kulturgeschichte des assyrischen Flachbildes*. Bonn.

Huber, K. (1999): *Le ceramiche attiche a figure rosse (Gravisca. Scavi nel santuario greco 6)*. Bari.

Hübner, U. (1989): «Schweine, Schweineknochen und ein Speiseverbot im alten Israel». *Vetus testamentum* 39,2, 225-236.

Hult, G. (1977): *Halan Sultan Tekke, III*. Göteborg.

Hunter, F. (2019): *The carnyx in Iron Age Europe. The Deskford carnyx in its European context*. Mainz.

Hurwitz, S. (1999): *Lilith. The First Eve. Historical and Psychological Aspects of the Dark Feminine*. Einsiedeln.

Hus, A. (1955): «Sculpture étrusque archaïque. Le cavalier marin de la Villa Giulia». *Mélanges de l'École Française d'Histoire et Archéologie à Rome* 67, 71-126.

Hus, A. (1961): *Recherches sur la statuaire en pierre étrusque archaïque (Bibliothèque des Écoles Françaises d'Athènes et de Rome 198)*. Paris.

Hus, A. (1975): *Les bronzes étrusques (Collection Latomus 139)*. Bruxelles.

Ibáñez, A. (2017): «Sirenas vs. Centauros: pervivencia medieval de un mito». *Florentia* 28, 105-121.

Iborra, D. (2015): «Arqueoastronomía en Pyrgi: un posible culto al planeta Venus en el mundo etrusco». *Huygens* 117, 6-13.

Iborra, D. (2021): «La llum en els espais de culte de l'antiguitat». *La llum. Enigme, mites i tecnologia*. Alicante, 13-26.

Iborra, D. (2022): «El solstici d'hivern en el santuari iber de La Serreta (Alcoi, Cocentaina, Penàguila; Alacant)». *Recerques del Museu d'Alcoi* 31, 65-70.

Iborra, D. (2024). «La *Dea Mater* ibérica: *iunstir* y el culto al planeta Venus en el mundo ibérico». *Complutum* 35,2, 319-342.

Icard-Gianolio, N. (1997). *s. v.* «Triton». *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* VIII,1. Zürich-Düsseldorf, 68-73.

IGME (1929): *Mapa Geológico de España E. 1: 50.000. Hoja n.º 817. «Pozo Cañada», Memoria explicativa,* Madrid.

IGME (2003): *Mapa Geológico de España, E. 1:50.000. Hoja n.º 791 «Chinchilla», Memoria explicativa*, Madrid.

IGME (2004): *Mapa Geológico de España E. 1: 50.000. Hoja n.º 817. «Pozo Cañada», Memoria explicativa,* Madrid.

Ikram, S. y Dodson, A. (1998): *The Mummy in Ancient Egypt. Equipping the Dead for Eternity*. London

Imhoof-Blumer, F. (1895): «Griechische Münzen». *Numismatic Chronicle, 3rd. Series*, 15, 269-289.

Invernizzi, A. (2000): «L'avorio nei palazzi reali assiri», A. Vivante, ed., *Assiri. L'arte, la guerra, il potere*. Milano, 39-57.

Işık, F. (1998): «Zum Typus des Temenosgrabes in Lykien». *Istanbuler Mitteilungen* 48, 157-172.

Işık, F. (2001): «Zur Entstehung der Pfeilergräber in Lykien». C. Özgünel, O. Bingöl, V. İdil, S. Doruk, K. Görkay y M. Kadıoğlu, eds., *Anatolia in Day-light. Essays in Honour of Cevdet Bayburtluoğlu*. Istanbul, 123-131.

Işık, F. (2005): «Die Vergöttlichung der lykischen Dynastien im Lichte Ihrer Graber». H. İşkan y F. Işık, eds., *Grabtypen und Totenkult* im *Südwestlichen Kleinasien. Internationales Kolloquium, Antalya-1999 (Lykia 6)*. Antalya, 107-124.

İşkan, H. (2005): «Das Pfeilergrab von Arsada». H. İşkan y F. Işık, eds., *Grabtypen und Totenkult im südwestlichen Kleinasien, Internationales Kolloquium in Antalya-1999 (Lykia 6)*. Istanbul, 125-130.

Isserlin, B. S. J. y Taylor, J. du P. (1974): *Motya. A Phoenician and Carthaginian City in Sicily*. Leiden.

Ivanova, S. (2008): «Early human presence and rock–cut structures in the Eastern Rhodopes», R. I. Kostov, B. Gaydarska, M. Gurova, eds., *Geoarchaeology and Archaeomineralgy. Proceedings of the International Conference, Sofia-2008*. Sofia, 185-192.

Izquierdo, I. (2000): *Monumentos funerarios ibéricos: los pilares-estela* (*Serie de Trabajos Varios del Servicio de Investigación Prehistórica, 98)*. Valencia.

Izquierdo, I. y Arasa, F. (1998): «La estela ibérica de La Serrada (Ares del Maestre, Castellón)». *Saguntum* 31, 181-194.

Izre'el, S. (2001): *Adapa and the south wind. Language has the power of life and death*. Winona Lake, Indiana.

Jabaloyas, J. D. y Guerra-Librero, F. (2015): «Monumento funerario ibérico de Pozo Moro. Desmontaje, conservación, restauración y nuevo montaje». *Boletín del Museo Arqueológico Nacional* 33, 69-99.

Jacobsthal, P. y Lansdorff, A. (1929): *Die Bronzeschnabelkannen, ein Beitrag zur Geschichte des vorrömischen Imports nördlich der Alpen*. Berlin.

James, E. O. (1959): *The Cult of the Mother Goddess. An Archaeological and Documentary Study*. London.

James, E. O. (1966): *The Tree of Life. An Archaeological Study (Studies in the History of Religions XI)*. Leiden.

Jannot, J.-R. (1976): «Les reliefs archaïques de Chiusi de l'Institut Archéologique Allemand de Rome». *Römische Mitteilungen* 83, 207-225.

Jannot, J.-R. (1982): «Le centaure étrusque». *L'homme et ses normes (Textes et langages VII)*. Nantes, 79-95.

Jannot, J.-R. (1984a): *Les reliefs archaïques de Chiusi (CEFR 71)*. Roma.

Jannot, J.-R. (1984b): «Sur les fausses portes étrusques». *Latomus* 43,2, 273-283.

Jannot, J.-R. (2005): *Religion in Ancient Etruria*. Wisconsin.

Jánosi, P. (2004): «Die Sonnenheiligtümer». Chr. Brandstätter, ed., *Die Pyramiden Ägyptens. Monumente der Ewigkeit*. Wien, 101-107.

Jarosh, K. (1980): «Die Motive der Heiligen Bäume und der Schlange in Gen 2-3». *Zeitschrift für die alttestamentliche Wissenschaft* 92, 204-215.

Jeffery, L. H. (1990). *The local scripts of archaic Greece. A Study of the Greek Alphabet and its Development from the Eight to Fifth Centuries B. C*. (Reed. revisada por A. W. Johnston). Oxford.

Jenkins, G. K. (1972): *Monnaies grecques*. Fribourg.

Jenkins, I. (2006): *Greek Architecture and its Sculpture*. London.

Jeppesen, K. (1976): «Neue Ergebnisse zur Wiederherstellung des Mausolleions von Halikarnassos, 4. Vorläufiger Bericht der danischen Hallikarnassosexpedition». *Istambuler Mitteilungen* 26, 47-99.

Jéquier, G. (1921): *Les frises d'objets des sarcophages du Moyen Empire (MIFAO 47)*. Le Caire.

Jéquier, G. (1924): *Manuel d'Archéologie Egyptienne. Les éléments de l'architecture*. Paris.

Jettmar, K. L. (1964): *Die frühen Steppenvölker. Der eurasitische Tierstil Enstehung und socialer Hintergrund*. Baden-Baden.

Jidejian, N. (1996): *Tyr à travers les âges*. Beirut.

Jiménez, M. R. (2018): «Prodigies in Republican Rome. The Absence of God». *Klio* 100,2, 480-500.

Jiménez Ávila, J. (2002): *La toréutica orientalizante en la Península Ibérica* (*Bibliotheca Archaeologica Hispana 16*). Madrid.

Jiménez Ávila, J. (2003): «Seres Híbridos en el repertorio de la Toréutica Orientalizante de la Península Ibérica». *Seres híbridos en el repertorio iconográfico de la toréutica orientalizante de la península ibérica*. Madrid, 231-260.

Jiménez Ávila, J. (2008): *El río Guadiana en época post-orientalizante (Siderum Ana I)*. Mérida.

Jiménez Ávila, J. (2017): «Prefacio». R. Graells y A. J. Lorrio, *Problemas de cultura material. Broches de cinturón decorados a molde de la Península Ibérica (s. VII-VI A.C.)*. Alicante, 13-15.

Jiménez Ávila, J. y Antunes, A. S. (2019): «Los bronces del "Conjunto sepulcral de Guerreiro" en el Museu Nacional de Arqueologia (Lisboa). En torno al Periodo Postorientalizante en el Sur de Portugal». *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología de la Universidad Autónoma de Madrid* 45, 113-178.

Jiménez Ávila, J. y González Cordero, A. (1996): «Broncística y poblamiento post-orientalizante en la Alta Extremadura: a partir de unos materiales procedentes de El Risco (Sierra de Fuentes, Cáceres)». *Zephyrus* 49, 169-189.

Jiménez Ávila, J. y Mederos, A. (2020): «Dos bocados de bronce hispano-fenicios en el Metropolitan Museum of Art (New York): en torno a la funcionalidad e iconografía del Bronce Carriazo». *Zephyrus* 85,1, 53-78.

Jiménez Delgado, J. (1961): «Clasificación de los prodigios titolivianos». *Helmántica* 12, 441-461.

Jiménez Flores, A. M. (1996): *Ritual Funerario y Sociedad en las Necrópolis Fenicias de Época Arcaica de la Península Ibérica*. Ecija.

Jodin, A. (1975): *Recherches sur la métrologie du Maroc punique et hellénistique*. Tanger.

Johanowski, W. (1990): «Il Sannio». *Italici in Magna Grecia. Lingua, insediamenti, strutture (Atti del Convegno di Acquasparta-1986)*. Venosa, 13-21.

Johansen, F. (1971): *Reliefs en bronze d'Étrurie*. Copenhague.

Johns, C. N. (1938): «Excavations at Pilgrim's Castle, 'Atlit (1933): cremated burials of Phoenician origin». *Quaterly of the Department of Antiquities* 6, 121-152.

Joines, K. R. (1974): *Serpent Symbolism in the Old Testament. A Linguistic, Archaeological, and Literary Study*. Haddonfield, NJ.

Jones, L., ed. (2005): «Melqart». *Encyclopedia of Religion*². Farmington Hills, MI.

Jong, L. (2010): «Performing Death in Tyre: The Life and Afterlife of a Roman Cemetery in the Province of Syria». *American Journal of Archaeology* 114,4, 597-630.

Jouët, Ph. (2012): *Dictionnaire de la mythologie et la religion celtiques*. Fouesnant.

Jucker, H. (1966): *Bronzehenkel und Bronzehydria in Pesaro*. Pesaro.

Jurgeit, F. (1999): *Die etruskischen und italischen Bronzen sowie Gegestände aus Eisen, Blei und Leder im Badischen Landesmuseum Karlsruhe*. Pisa-Roma.

KAI: Donner, H. y Röllig, W. (1966-1969): *Kanaanäische und aramäische Inschriften, I-III*. Wiesbaden.

Kalla, G. (2018): «Date Palms, Deer/Gazelles and Birds in Ancient Mesopotamia and Early Byzantine Syria. A Christian Iconographic Scheme and Its Sources in the Ancient Orient». *Across the Mediterranean. Along the Nile. Studies in Egyptology, Nubiology and Late Antiquity Dedicated to László Török on the Occasion of His 75th Birthday, II*. Budapest, 863-899.

Kamm, W. (2003): «The Nippur-measuring-rod and its reference to the linear-measure used during the Bronze Age». K. P. Foster y R. Laffineur, eds., *METRON, Aegaeum 24*. Liège, 451-452.

Kantor, H. J. (1956): «Syro-Palestinian Ivories». *Journal of Near Eastern Studies* 15,3, 153-174.

Kantor, H. J. (1962): «A Bronze Plaque with Relief Decoration from Tell Tainat». *Journal of Near Eastern Studies* 21, 93-117.

Kapelus, M. (2007): «La "maison (le palais) des ancêtres" et les tombeaux des rois hittites». *Res Antiquae* 4, 221-229.

Kapelus, M. (2010): «À propos du culte des ancêtres. Un aspect de la notion de l'âme chez les Hittites». *Bibliotheca Orientalis* 67, 259-269.

Karageorghis, V. (1967): *Excavations in the necropolis of Salamis. Salamis 3*. London.

Karageorghis, V. (1968): *Chypre (Archaeologia Mundi)*, Genève-München.

Karageorghis, V. (1969): *Salamis in Cyprus*. London.

Karageorghis, V. (1974): *Excavations in the Necropolis of Salamis III (Plates)*. London.

Karageorghis, V. (1975): *Chypriot Atiquities in the Pierides Collectio. Larnaca. Cyprus*. Athens.

Karageorghis, V. (1976): *Kition. Mycenaean and Phoenician Discoveries in Cyprus*. London.

Karageorghis, V. (1996): *The Coroplastic Art of Ancient Cyprus, VI. The Cypro-Archaic Period: Monsters, Animals, and Miscellanea*. Nicosia.

Karageorghis, V., Merker, G. S. y Mertens, J. R. (2016): *The Cesnola Collection of Cypriot Art. Terracottas*. New York.

Karaghiorga-Stathacopoulou, T. (1986): *s. v.* «Baubo». *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* III. Zürich-München, 87-90.

Kassianidou, V. (2009): «Oxhide ingots in Cyprus». F. Lo Schiavo, J.D. Muhly, R. Maddin, A. Giumlia Mair, eds., *Oxhide Ingots in the Central Mediterranean*. Roma, 41-81.

Katz, J. (1998): «How to be a Dragon in Indo-European: Hittite Illuyankas and its Linguistic and Cultural Congeners in Latin, Greek, and Germanic». L. Oliver, J. H. Jasanoff y H. C. Melchert, eds., *Mír Curad. Studies in Honor of Calvert Watkins (Innsbrucker Beiträge zur Sprachwissenschaft 92)*. Innsbruck, 317-334.

Katz, D. (2003): *The Image of the Netherworld in the Sumerian Sources*. Bethesda.

Keel, O. (1972): *Die Welt der orientalischen Bildsymbolik und das Alte Testament*. Neukirchen.

Keel, O. (1980): *Die Welt der altorientalischen Bildsymbolik und das Alte Testament. Am Beispiel der Psalmen*. Zürich/Neukirchen-Vluyn.

Keel, O. (1992): *Das Recht der Bilder gesehen zu werden. Drei Fallstudien zur Methode der Interpretation altorientalischer Bilder (Orbis Biblicus et Orientalis 122)*. Freiburg-Göttingen.

Keel, O. (1992a): «Ägyptische Baumgöttinnen der 18.-21. Dynastie. Bild und Wort, Wort und Bild». Keel 1992, 61-138.

Keel, O. (1995): *Corpus der Stempelsiegel-Amulette aus Palästina, Israel. Von den Anfängen bis zur Perserzeit I (Einleitung) (Orbis Biblicus et Orientalis 10*). Freiburg.

Keel, O. (1998): *Goddesses and Trees, New Moon and Yahweh. Ancient Near Eastern Art and the Hebrew Bible*. Sheffield.

Keel, O. y Schröer, S. (2002): *Schöpfung. Biblische Theologien im Kontext altorientalischer Religionen*. Göttingen-Freiburg.

Keel, O. y Uehlinger, Chr. (1992): *Göttinnen, Götter und Gottessymbole. Neue Erkenntnisse zur Religionsgeschichte Kanaans und Israels aufgrund unerschlossener ikonographischer Quellen (Quaestiones Disputatae 134)*. Freiburg (6.ª reed. 2010).

Keel, O. y Uehlinger, Chr. (1998): *Gods, Goddesses, and Images of God*, London-New York.

Kekes, Ch. (2024): «The human hand as a symbol in ancient Egyptian thought». *The Archaeology of Symbols. Proceedings of the First International Conference on the Archaeology of Symbols*. Oxford, 153-182.

Kemnitz, E. M. von (2023): *The Hand of Fatima. The Khamsa in the Arab-Islamic World*. Leiden.

Kemp, B. J. y Rose, P. (1991): «Proportionality in Mind and Space in Ancient Egypt». *Cambridge Archaeological Journal* 1, 103-129

Kempinski, A. (1986): «From Death to Resurrection: The Early Evidence». *Biblical Archaeology Review* 21,5, 56-65. (reed. 1996).

Kennedy, Ch. A. (1981): «The Mythological Reliefs from Pozo Moro, Spain». K. H. Richards, ed., *Society of Biblical Literature 1981 Seminar Papers*. San Francisco, 209-216.

Kenneth Sams, G. (1989): «Sculpted orthostats at Gordion». K. Emre *et al.*, eds., *Anatolia and the Near East. Studies in Honor of Tahsin Özgüç*. Ankara, 447-454.

Kepinski-Lecomte, C. (1982): *L'arbre stylisé en Asie occidentale au 2e millénaire avant J-C. (Bibliothèque de la Délégation Archéologique Française en Iraq 1)*. Paris.

Kerényi, K. (1959): *Die Mythologie der Griechen*. Zürich,

Kerenyi, K. (1987): *Hermes Guide of Souls*. Dallas.

Kieffer. R. y Bergman, J., eds. (1996): *La Main de Dieu. Die Hand Gottes (WUNT 94)*. Tübingen.

Killen, G. (1980): *Ancient Egyptian Furniture, I*. Warminster, Wiltshire (reed. 2002).

Killen, G. (1994): *Egyptian Woodworking and Furniture*. Princes Risborough, UK.

Killen, G. (1994a): *Ancient Egyptian Furniture, II*. Warminster, Wiltshire

Killen, G. (1996): *Ancient Egyptian Carpentry. Its Tools and Techniques.*

Killen, G. (2000): «Woodworking». P. Nicholson. e I. Shaw, eds., Ancient Egyptian Materials and Technology. Cambridge, 353-371.

Kiotsekoglou, S. D. (2015): «Thracian Megalithic Sanctuaries from the Prefecture of Evros Greece», D. Spasova, ed., *Megalithic Culture in Ancient Thraciae*. Blagoevgrad, 39-55.

Kjeldsen, K. y Zahle, J. (1975): «Lykische Gräber. Ein vorläufiger Bericht». *Archëologischer Anzeiger*, 312-350.

Kleiss, W. (1996): «Bemerkungen zum Pyramid Tomb in Sardes». *Istambuler Mitrteilungen* 46, 135-140.

Koch, H. (1992): *Es kündet Dareios der König…* Mainz.

Kohlmeyer, K. (2000): *Der Tempel des Wettergottes von Aleppo*. Münster.

Kohlmeyer, K. (2009): «The temple of the Storm God in Aleppo during the late Bronze and Early Iron Ages». *Near Eastern Archaeology* 72,4, 190-202.

Kohlmeyer, K. (2010): «Building Activities and Architectural Decoration in the 11th Century BC. The Temples of Taita, King of Padasatini/Palistin in Aleppo and Ain Dara», K. Strobel, ed., *Empires after the Empire. Anatolia, Syria and Assyria after Suppililiuma II (ca. 1200-700 B.C.)*. Firenze, 255-280.

Kohlmeyer, K. (2013): «The Temple of the Storm-God of Aleppo». W. Orthmann, P. Matthiae y M. al-Maqdissi, eds., *Archéologie et Histoire de la Syrie I. La Syrie de l'époque néolithique à l'âge du fer*. Wiesbaden, 511-524.

Kokkoru-Alewras, G. (1990) *s. v.* «Herakles and the Lernean Hydra», *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* V, 34-43, lám. 52-60.

Koldewey, R. (1898): «Die Architektur von Sendschirli». F. von Luschan, ed., *Ausgrabungen in Sendschirli II. Ausgrabung und Architektur*. Berlin.

Koldewey, R. (1914): *The excavations at Babylon*. London.

Koldewey, R. (1918): *Das Ischtar-Tor in Babylon*. Leipzig.

Konstantopoulos, G. (2015): *They are Seven. Demons and Monsters in the Mesopotamian Textual and Artistic Tradition (DTh. Michigan University)*. Michigan.

Konstantopoulos, G. (2021): «Migrating Demons, Liminal Deities, and Ancient Assyria's Western Campaigns». *Advances in Ancient Biblical and Near Eastern Research* 1,1, 129-148.

Kornfeld, W. (1962): «Der Symbolismus der Tempelsäulen». *Zeitschrift für die alttestamentliche Wissenschaft* 74, 50-57.

Kramer, S. N. (1938): *Gilgamesh and the huluppu-tree: a reconstructed Sumerian text (Assyriological Studies of the Oriental Institute of the University of Chicago 11)*, Chicago.

Kramer, S. N. (1944): «The Epic of Gilgames and its Sumerian Sources». *Journal of the American Oriental Society 64,* 7-23.

Kramer, S. N. (1947): *Sumerian Mythology. A Study of spiritual and literary achievement in the third millennium B.C*. Philadelphia.

Kramer, S. N. (1969): *The Sacred Marriage Rite. Aspects of Faith, Myth, and Ritual in Ancient Sumer*. London.

Kramer, S. N. (1972): «Le rite du mariage sacré Damuzi-Inanna». *Revue de l'Histoire des Religions* 181,2, 121-146.

Kramer, S. N. (1985): *La historia empieza en Sumer*. Barcelona.

Kramer, S. N. (1989): *Lorsque les dieux faisaient l'homme. Mythologie mésopotamienne*. Paris

Krauskopf, I. (1987): *Todesdämonen und Todesgötter im vorhellenistischen Etrurien*. Firenze.

Krauss, F. B. (1930): *An Interpretation of the Omens, Portents, and Prodigies Recorded by Livy, Tacitus, and Suetonius*. Philadelphia.

Krings, V. (1998). *Carthage et les Grecs c. 580-480 av. J.-C. Textes et Histoire*. Leiden-Boston-Köln.

Kruta, V. (1985): *Los celtas*. Madrid.

KTU: *Die keilalphabetischen Texte aus Ugarit* (editados por M. Dietrich, O. Loretz y J. Sanmartín). Münster, 2013.

Kubala, A. (2003). «Funerary steles from Daskyleion. Remarks on the So-Called Greek-Persian Style in Asia Minor». F. M. Stepniowski, ed., *The Orient and the Egean*. Warsaw, 103-122.

Kubba, S. A. A. (1990): «The Ubaid Period: Evidence of Architectural Planning and the Use of a Standard Unit of Measurement. The "Ubaid Cubit" in Mesopotamia». *Paléorient* 16, 45-55.

Kuentz, Ch. (1932): *Obélisques. Catalogue général des antiquités égyptiennes du Musée du Caire*. Le Caire.

Kuhlmann, K. P. (1977): *Der Thron im Alten Ägypten. Untersuchungen zu Semantik, Ikonographie un Symbolik eines Herrschaftszeichens (ADAIK, Ägyptologische Reihe 10)*. Glückstadt.

Kühne, H. (1980): *Das Rollsiegel in Syrien. Zur Steinschneidekunst in Syrien zwischen 3300 und 330 vor Christus. Eine Ausstellung der Syrischen Antikenverwaltung und des Nationalmuseums Damaskus, in Zusammenarbeit mit dem Institut für Auslandsbeziehungen*. Stuttgart.

Kukahn, E. (1936): *Der griechische Helm*. Marburg.

Kukahn, E. (1954): «Estatuilla de bronce de un guerrero a caballo del poblado ibérico de "La Bastida de les Alcuses" (Mogente, Valencia)». *Archivo de Prehistoria Levantina 5,* 147-158

Kukahn, E. (1967): «Zur Frühfase der iberischen Bronzen». *Madrider Mitteilungen* 8, 159-171.

Kulakoglu, F. y Kangal, S. (2010): *Anatolia's Prologue: Kültepe Kanesh Karum: Assyrians in Istanbul (Kayseri Belediye Baskanligi Kultur Yayinlari 48)*. Kayseri.

Kunze, E. y Schleif, H. (1941): *IV. Bericht über die Ausgrabungen in Olympia. 1940 und 1941*. Berlin.

Kurent, T. (1972): «Augustov tempely v Pulju». *Arheološki Vestnik* 23. Lubjliana.

Kurtz, D. C. (1975): *Athenian White Lekythoi*. Oxford.

Kurtz, D. y Boardman, J. (1971): *Greek Burial Rites*. London.

Kurtz, D. y Boardman, J. (1985): *Thanatos. Tod und Jenseits bei den Griechen*. Mainz.

Kustermann-Kraft, A. (2002): *Selinunte. Necropoli di Manicalunga. Le tombe della Contrada Gaggera*. Soveria Mannelli.

Kutter, J. (2008): *nūr ilī. Die Sonnengottheiten in den nordwestsemitischen Religionen von der Spätbronzezeit bis zur vorrömischen Zeit (AOAT 346)*. Münster.

Kyrieleis, H. y Röllig, W. (1988): «Ein altorientalistischer Pferdeschmuck aus dem Heraion von Samos». *Athenische Mitteilungen* 103, 37-61.

Labat, R. ed. (1970): *Les religions du Proche-Orient. Textes et traditions sacrées*. Paris.

Labat, R. (1970): «Les grands textes de la pensée babylonienne». *Les religions du Proche-Orient. Textes et traditions sacrées.* Paris, 15-349.

Lacroix, B. (1956): «Un sanctuaire de source du IV siècle aux Fontaines-Salées». *Revue Archéologique de l'Est et du Centre-Est* 7, 245-267.

Lacroix, B. (1963): «Un sanctuaire de "l'eau", de plan circulaire, aux Fontaines-Salées». *Revue Archéologique de l'Est et du Centre-Est* 14, 81-114.

Lagarce, E. (1983): «Le rôle d'Ugarit dans l'élaboration du repertoire iconographique syro-phénicien du premier millénaire avant J.-C.», *Atti I Congresso Internazionale di Studi Fenici e Punici*. Roma, 547-561.

Lagarce, J. y Lagarce, E. (1997): «Les lingots "en peau de boeuf", objets de comerce et symboles idéologiques dans le monde méditerranéen». *Reppal* 10, 73-97.

Lahn, M. K. (2014): *Die Göttin Qedeschet. Genese einer Hybridgottheit (Mosaik Monografien 1)*. Hamburg.

Lajard, F. (1867) *Recherches sur le Culte Public et les Mystères de Mithra*. Paris.

Lambert, W. G. (1984): *s. v.* «Kulullu». *Reallexikon der Assyriologie und Vorderasiatischen Archäologie*, 6. Berlin, 324.

Lambert, W. G. (1987): «Gilgamesh in Literature and Art: the Second and First Milenium». A. E. Farkas, P. O. Harper y E. B. Harrison, eds., *Monster and Demons in the Ancient and Medieval Worlds. Papers presented in Honor of Edith Porada*. Mainz, 37-52.

Lambert, W. G. y Parker, S. B. (1996): *Enuma elish. The Babylonian Epic of Creation. The Cuneiform Text*. Oxford.

Langdon, S. H. (1985): *Mythology of All Races. v. Semitic*. New York.

Langenneger, F., Müller, K. y Naumann, R. (1950): *Tell Halaf II. Die Bauwerke*. Berlín.

Langlotz, E. (1966): *Die kulturelle und künstlerische Hellenisierung der Küsten des Mittelmeers durch die Stadt Phokaia*. Köln-Opladen.

Langlotz, E. y Hirmer, M. (1963): *Die Kunst der Westgriechen*. München.

Lara Peinado F. (1981): *Poema babilónico de la Creación*. Madrid.

Larche, F. y Will, E. (1991): *Iraq al-Amir. Le château du Tobiade Hyrcan, I-II (Bibliotheque Archeologique et Historique 132)*. Paris.

Laroche, É. (1958): «Étude sur les hiéroglophes hittites 7. Une signature d'artiste à Karatepe». *Syria* 35, 275-283.

Latte, K. (1960): *Romische Religionsgeschichte*. München.

Laurendi, R. (2011): «La monarchia etrusca a Roma ed il nomen di Servio Tullio: epos e storia. Dati e considerazioni sulla tavola di Lione e la Tomba François». *Polis* 3, 123-146.

Lawler, L. B. (1964): *Dance of the Ancient Greek Theatre*. Iowa.

Lawrence, A. W. (1957): *Geek Architecture*. London.

Layard, A. H. (1849): *Nineveh and its Remains. A Narrative of an Expedition to Assyria during the Years 1845, 1846, & 1847*. London (reed. 1867).

Layard, A. H. (1853): *Discoveries in the Ruins of Niniveh and Babylon*. London.

Le Corbusier (1923): *Vers une architecture*. Paris.

Le Corbusier (1948): *Le modulor*. Paris.

Lebowitz, A. I. (1959): «A Note on R.B.Y. Scott's "The Hebrew Cubit"». *Journal of Biblical Literature* 78,1, 75-76.

Lechuga, M. A., Rueda, C. y Bellón, J. P. (2020): «Los "Bronces de Maquiz". Nuevas propuestas para su contextualización dentro del proceso histórico de "Iliturgi"». *Complutum* 31,2, 305-324.

Leclant, J. (1975a): *s. v.* «Anat». *Lexikon der Ägyptologie I*. Wiesbaden, 254-258.

Leclant, J. (1975b): *s. v.* «Astarte». *Lexikon der Ägyptologie I*. Wiesbaden, 499-510.

Legon, J. A. R. (1979): *The Plan of the Giza Pyramids (Archaeological Reports of the Archaeology Society of Staten Island 10,1),* New York (reed. 2019).

Legon, J. A. R. (1991): «On Pyramid Dimensions and Proportion». *Discussions in Egyptology* 20, 25-34.

Legon, J. A. R. (1996): «The Cubit and the Egyptian Canon of Art». *Discussions in Egyptology* 35, 61-76

Lehmann, G. (2005): *Die Inschrift(en) des Ahirom-Sarkophags und die Schachtinschrift des Grabes V in Jbeil (Byblos). Forschungen zur phönizisch-punischen und zyprischen Plastik, II.1. Dynastensarkophage mit szenischen Reliefs aus Byblos und Zypern, 1.2*. Mainz.

Leibundgut Wieland, D. y Taton-Brown, V. (2019): *Nordost-Tor und persische Belagerungsrampe in Alt-Paphos IV. Skulpturen, Votivmonumente und Bauteile in der Belagerungsrampe (Ausgrabungen in Alt-Paphos auf Cypern 9)*. Berlin.

Leick, D. y Leick, G. (1998): *A Dictionary of Ancient Near Eastern Mythology*. London-New York.

Lemaire, A. (1977): «Les inscriptions de Khirbet el-Qôm et l'Ashérah de YHWH». *Revue Biblique* 84,4, 595-608.

Lembke, K. (2001). *Phönizische antropoide Sarkophage (Damaszener Forschungen 10)*. Mainz.

León, P. (1997): «La sculpture». *Les ibères*. Paris, 153-169.

León, P. (1999): «La escultura ibérica». *Los Íberos*. Barcelona, 169-226.

Lepore, E. (1989): «Gli Ausoni: leggende delle origini, tradizioni etniche e realtà culturali». *Origini e strutture della Campania antica. Saggi di storia etno-sociale*. Bologna, 57-84.

Lesky, M. (2004): «Waffentanze in der griechische und etruskische Antike». *Thesaurus cultus et ritus antiquorum* II. Los Angeles, 314-317.

Leventopoulou, M. *et alii* (1997): *s. v.* «Kentauroi et kentaurides». *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* VIII. Zürich-Düsseldorf, 671-721.

Lézine, A. (1962): *Architecture punique*. Tunis.

Liddell, H. G. y Scott, R. (1968): *s. v.* «Hegemón». *A Greek-English Lexicon. New Edition Revised and Augmented with Supplements*. Oxford.

Liertz, U.-M. (2001): «Die Dendrophoren aus Nida und Kaiserverehrung von Kultvereinen im Nordwesten des Imperium Romanum». *Arctos* 35, 115-128.

Lillo, P. (1993-1994): «Notas sobre el templo del santuario de La Luz (Murcia)». *Anales de Prehistoria y Arqueología* 9-10, 145-174.

Lincoln, B. (1991): *Sacerdotes, guerreros y ganado. Un estudio sobre la ecología de las religiones*. Madrid.

Linington, R. E. (1980): «La funzione dei lastroni scolpiti di Tarquinia». *Mélanges de l'école française de Rome* 92,2, 625-639.

Lipinski, E. (1970): La *fête de l'ensevelissement et de la résurrection* de Melqart». A. Finet, ed., *XVIIe Rencontre assyriologique Internationale. Bruxelles-1969*. Ham-sur-Heure, 30-58.

Lipinski, E. (1972): «The Goddess Atirat in Ancient Arabia, in Babylon, and in Ugarit», *Orientalia Lovaniensia Periodica* 3, 101-119.

Lipinski, E. (1985): «Products and Brokers of Tyre according to Ezekiel 27». *Studia Phoenicia* 3, 213-220.

Lipinski, E. (1986): «The Syro-Palestinian Iconography of Woman and Goddess», *Israel Exploration Journal* 36, 1-2, 87-96.

Lipinski, E. (1991): «Le culte du Soleil chez les Sémites occidentaux du Ier millenaire av. J.-C.». *Orientalia Lovaniensia Periodica* 22, 57-72.

Lipinski, E. (1992a): *s. v.* «Anat». *Dictionnaire de la civilisation phénicienne et punique*. Paris, 28-29.

Lipinski, E. (1992b): *s. v.* «Astarte». *Dictionnaire de la civilisation phénicienne et punique*. Paris, 46-48.

Lipinski, E. (1995): *Dieux et déesses de l'univers phénicien et punique (Studia Phoenicia 14)*. Leiden.

Lissarrague, F. (1990): «Le peintre du Pithos ou l'image illisible», *I vasi attici ed altre ceramiche coeve in Sicilia (Cronache di Archeologia 29)*. Catania, 99-105.

Lissarrague, F. (1990a): *L'autre Guerrier*. Paris.

Livingstone, A. (1989): *Court Poetry and Literary Miscellanea (State Archives of Assyria)*. Helsinki.

Livingstone, A. (1999): *s. v.* «Nergal». K. van der Toorn, B. Becking y P. W. van der Horts, eds., *Dictionary of Deities and Demons in the Bible* (2 ed.). Leiden, 621-622.

Llobregat, E. (1974): «El toro ibérico de Villajoyosa (Alicante)». *Zephyrus* 25, 335-342.

Lo Schiavo *et al.*, eds. (2009): *Oxhide ingots in the central Mediterranean*. Roma.

Loftus, W. K. (1857): *Travels and Researches in Chaldaea and Susiana with an Account of Excavations at Warka, the «Erech» of Nimrod, and Shush, «Shushan the Palace» of Esther, in 1849-52*. New York.

Longares Alonso, V., Sánchez-Blanco, M., Elízaga, E., Sanz Hernández-Sampelayo, T. y Álvarez Ramis, C. (1981): *Mapa Geológico de España (E. 1:50.000). Hoja 817 (Pozo-Cañada). Memoria y Mapa*. Madrid.

Longerstay, M. (1993): «Représentation de mausolées dans les haouanet de la Tunisie». *Antiquités Africaines*, 29, 17-51.

López Chamizo, S. (2019-2020): «Una tumba singular de época púnica en la necrópolis occidental de Malaka (siglos VI-IV a. C.)». *Mainake* 38, 135-150.

López Donate, J. A., Montesinos Ibáñez, J. G., López Cano, J. A. y Martínez Núñez, J. C. (2007): «Estudio descriptivo del sector endorreico-salino de Pétrola, Corral Rubio y La Higuera (Albacete)». *II Jornada del Medio Rural Albacetense*. Albacete, 357-370.

López Grande, M. J. (1993): *El dios Reshep: análisis arqueológico, iconográfico y epigráfico de una divinidad semítica (Tesis Doctoral Universidad Autónoma de Madrid)*. Madrid.

López Grande, M. J. (1998): «Imágenes de la diosa *qdš* en la documentación egipcia», *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología de la Universidad Autónoma de Madrid*, 25, 135-155.

López Palomo, A. (1981): «Alhonoz (Excavaciones de 1973 a 1978)». *Noticiario Arqueológico Hispano* 11, 33-188.

López Pardo, F. (2004): «Humanos en la mesa de los dioses: la escatología fenicia y los frisos de Pozo Moro». A. González Prats, ed., *El mundo funerario. Actas del III Seminario Internacional sobre Temas Fenicios, Guardamar-2002*. Alicante, 459-537.

López Pardo, F. (2006): *La torre de las almas. Un recorrido por los mitos y creencias del mundo fenicio y orientalizante a través del monumento de Pozo Moro (Anejos de Gerión 10)*. Madrid.

López Pardo, F. (2009): «*Nergal* y la deidad del friso del "banquete infernal" de Pozo Moro». *Archivo Español de Arqueología* 82, 31-68.

López Precioso, F. J. (1993): «Vías romanas y visigodas en el campo de Hellín (Albacete)». R. González Fernández y M. Amante Sánchez, eds., *La cueva de La Camareta (Agramón, Hellín-Albacete) (Antigüedad y cristianismo, X)*. Murcia, 99-132.

López Precioso, F. J., Jordán, J. F. y Soma, L. (1992): «Asentamientos ibéricos en el Campo de Hellín. Su relación con el trazado viario y la red comercial». *Verdolay* 4, 51-62.

López Revuelta V. M. y Prieto Molina S. (2000): «Fíbulas argénteas con escena figurada de la Península Ibérica». *Complutum* 11, 41-62.

López Rosendo, E. (2005): «El perfume en los rituales orientalizantes de la península Ibérica». J. Jiménez Ávila y S. Celestino Pérez, eds., *El periodo orientalizante. Protohistoria del Mediterráneo occidental, 1 (Actas del III*

Simposio Internacional de Arqueología de Mérida). Mérida, 669-682.

Lorenzo, A. (2019): «Hijos del Mar. La sirena en el mito fundacional de los Mariño (siglos XIV-XVII)». *Cuadernos de Estudios Gallegos* 66, 177-201.

Loretz, O. (1989): «Stelen und Sohnespflicht im Totenkult Kanaans und Israels». *Ugarit-Forschugen* 21, 241-246.

Loretz, O. (2006): «Die postmortale (himmlische) Theoxenie der npš «Seele, Totenseele» in ugaritisch-biblischer Sicht nach Psalm 16,10-11: Die Ablösung der ugaritischkanaanäischen rāpiʾūma / Rōpheʾîm / Rephaîm durch npš «Seele (eines Toten), Totengeist» im Judentum». *Ugarit-Forschungen* 38, 445-497.

Lorrio, A. J. (2005): *Los celtíberos (Bibliotheca Archaeologica Hispana 25)*. Madrid.

Lorrio, A. J. (2007a): «Historiografía y nuevas interpretaciones: la necrópolis de la Edad del Hierro de Haza del Arca (Uclés, Cuenca)». *XXVI Congreso Nacional de Arqueología (Zaragoza 2001) (Caesaraugusta 78)*, 251-278.

Lorrio, A. J. (2007b): «El dios celta Airón y su pervivencia en el folklore y la toponimia». *Pasado y presente de los estudios celtas. Etnoarqueología de los Celtas en Hispania*. Ortigueira, 109-136.

Lorrio, A. J. (2008): «Cerámica gris». M. Almagro-Gorbea, ed., *La necrópolis de Medellín II. Estudio de los hallazgos*. Madrid, 673-723

Lorrio, A. J. (2017): «Arquitecturas funerarias y memoria durante el Bronce Final y el periodo orientalizante en el Sureste de la Península Ibérica (ss. X-VI a.C.)». *Arquitecturas funerarias y memoria. La gestión de las necrópolis en Europa occidental (ss. X-III a.C.)*. Madrid, 275-315.

Lorrio, A. J. y Graells, R. (2013): «De cuando l'elmo nel fiume si lasciò cadere… el casco como ofrenda a las aguas de Muriel de la Fuente (Soria)». *Palaeohispanica* 13, 661-673.

Lorrio, A. J., Graells, R. y Torres, M., eds. (2023): *La Fonteta 3. Las importaciones griegas e itálicas y su contexto mediterráneo.* Alicante.

Lorrio, A. J., Pernas, S., Torres, M., Trelis, J., Camacho, P. y Castillo, L. (2020): «Peña Negra (Crevillent, Alicante): La ciudad orientalizante de Herna y su territorio». S. Celestino y E. Rodríguez González, eds., *Un viaje entre el Oriente y el Occidente del Mediterráneo 2 (IX Congreso Internacional de Estudios Fenicios y Púnicos, Mérida-2018)*. Mérida, 521-540.

Lorrio, A. J. y Simón, J. L. (2016): «El *oppidum* ibérico de El Castellar de Meca y su territorio en la provincia de Albacete». *Actas de la I Reunión Científica de Arqueología de Albacete*, Albacete, 419-438.

Lorrio, A. J. y Torres, M. (2021): «Entre fenicios e indígenas: la ciudad orientalizante de Herna/Peña Negra (Crevillent, Alicante)». *Actualidad de la investigación arqueológica en España (2021-2022)*. Madrid, 9-26.

Lorrio, A. J., Torres, M. y López Rosendo, E. (2022): «Las cerámicas grises en contextos de los siglos VIII-VII a. C.: los casos de La Fonteta y Herna/Peña Negra». M. Kruger y V. Moreno, eds., *The Iberian Peninsula in the Iron Age through pottery studies*. Oxford, 1-39.

Loud, G. (1936): *Khorsabad I. Excavations in the palace and at a city gate*. Chicago.

Loud, G. (1939): *The Megiddo Ivories*. Chicago.

Louis, M., Taffanel, O. y Taffanel, J. (1955): *Le première Âge du Fer languedocien, I. Les habitats*. Bordighera-Montpelier.

Lucarelli, R. (2010): «Demons (benevolent and malevolent)», J. Dieleman y W. Wendrich, eds., *UCLA Encyclopedia of Egyptology*. Los Angeles.

Lucas, A. y Harris, J.R. (1962): *Ancient Egyptian materials and industries*. London (reed. 1989).

Lulof y Smith, eds. (2017): *The age of Tarquinius Superbus: central Italy in the late 6th century (Proceedings of the conference «The age of Tarquinius Superbus, A Paradigm Shift?» Rome-2013)*. Leuven.

Lurker, M. (1987): *s. v.* «Snakes». M. Eliade ed., *The Encyclopaedia of Religion 13*. New York-London, 370-374.

Lurker, M. (2004): *A Dictionary of Gods and Goddesses, Devils and Demons*. London.

Luschan, F. von (1902): *Thorsculpturen. Ausgrabungen in Sendschirli III*. Berlin.

Luschan, F. von (1911): *Bildwerke und Inschriften. Ausgrabungen in Sendschirli IV*. Berlin, 325-380.

Luxán, M. P., Prada, J. L. y Dorrego, F. (2005): «Dama de Elche: pigments, surface coating and stone of the sculpture». *Materials and Structures* 38,3, 419-424.

Luzón, J. M. y Ruiz Mata, D. (1973): *Las raíces de Córdoba. Estratigrafía de la Colina de los Quemados*. Córdoba.

Maass-Lindemann, G., M. (1997): «Cintas-amuleto de láminas egiptizantes, procedentes de Andalucía». *Boletín de la Real Academia de la Historia* 194, 269-196.

Mac Call, H. (1999): *Mesopotamian Myths*. Bath.

MacCulloch, J. A. (1911): *The Religion of the Ancient Celts*. Edimburgh (reed. Columbia, 2003).

MacGregor, N. (2010): *A history of the world in 100 objects*. London.

Madhloom, T. A. (1970): *Chronology of Neo-Assyrian Art*. London.

Madrigal, A. y Fernández Rodríguez, M. (2001): «La necrópolis ibérica del Camino del Matadero (Alhambra, Ciudad Real)». R. García Huerta y F. J. Morales Hervás, *Arqueología funeraria. Las necrópolis de incineración*. Ciudad Real, 225-258.

Maestro, E. (1977): «La indumentaria masculina en la cerámica ibérica de San Miguel de Liria». *Estudios* 3, 119-175.

Maestro, E. (1989): *Cerámica ibérica decorada con figura humana*. Zaragoza.

Magen U. (1986): *Assyrische Königsdarstellungen. Aspekte der Herrschaft. Eine Typologie (Baghdader Forschungen 9)*. Mainz.

Maggidis, C. (2009): «Between East and West: A New Reconstruction of the Decorated Architrave Frieze of the Athena Temple at Assos and the Regional Tradition of Unconventional Architectural Decoration in East Greece». D. B. Counts y A. S. Tuck, eds., *Koine. Mediterranean Studies in Honor of R. Ross Holloway*. Oxford, 78-95.

Maier, W. A. III (1986): *ʾAšerah. Extrabiblical Evidence (Harvard Semitic Monographs 37)*. Atlanta (reed., 2018).

Makaroun Bou-Assaf, Y. (2008): «Organisation architecturale à Byblos (Liban) au Bronze Ancien». M. Bietak y E. Czerny, eds., *The Bronze Age in the Libanon. Studies on the Archaeology and Chronology of Lebanon, Syria and Egypt*. Wien, 51-60.

Mallowan, M. E. L. (1947): «Excavations at Brak and Chagar Bazar». *Iraq* 9, 1-259.

Mallowan, M. E. L. (1966): *Nimrud and its Remains, I-II*. London.

Mallowan, M. E. L. y Davies, L. G. (1970): *Ivories from Nimrud (1949-1963), II. Ivories in the Assyrian Style*. London.

Mallowan, M. E. L. y Hermann, G. (1974): *Ivories from Nimrud (1949-1963), III. Furniture from SW 7, Fort Shalmaneser*. London.

Maluquer de Motes, J. (1981): *El santuario protohistórico de Zalamea de La Serena, Badajoz, I. 1978-1981*. Barcelona.

Maluquer de Motes, J. (1983): *El santuario protohistórico de Zalamea de La Serena, Badajoz, II. 1981-1982*. Barcelona

Maluquer de Motes, J. (1987): *Catalunya: Baix Ebre*. Barcelona.

Maluquer de Motes, J., Picazo, M. y Rincón, M. A. del (1973): *La necrópolis ibérica de La Bobadilla. Jaén*. Barcelona.

Mangas, J. (1977): «Servidumbre comunitaria en la Bética prerromana». *Memorias de Historia Antigua* 1, 151-161.

Mannack, T. (2006): *Haspels Addenda. Additional References to C. H. E. Haspels Attic Black-figured Lekythoi*. Oxford.

Manuelli, F. (2016): «What remains when contact breaks off? Survival of knowledge and techniques in material culture of the peripheral regions of the Hittite Empire after its dissolution». M. Mortarini, J. Bruno, L. Somma, eds., *Cultural & Material Contacts in the Ancient Near East. Proceedings of the International Workshop. Torino-2014*. Torino, 26-35.

Manuelli, F. y Pittman, H. (2018). «A "flame and frond" ivory plaque from the neo-hittite excavations at Arslantepe/Melid. Regionalisms and communities in Iron Age Anatolia». *Origini* 41, 139-168.

Marangou, L. I. (1995): *Ancient Greek art from the collection of Stavros S. Niarchos*. Athens.

Marcadé, J. (1953): *Recueil des signatures de sculpteurs grecs. Première livraison*. Paris.

Marco, F. (1998): *Die Religión der keltischen Hispanien* (*Archaeolingua. Series Minor* 12). Budapest

Marconi, C. (1999): *Selinunte. Le metope dell'Heraion*. Modena.

Marcos González, M. M. (2022): «Metrology in Egyptian Architecture of the XVIII Dynasty in Thebes». *Conservation of Architectural Heritage. Advances in Science, Technology & Innovation*, 91-108.

Margalit, B. (1989): «Algunas observaciones sobre la inscripción y el dibujo de Khirbet El-Qôm». *Vetus Testamentum* 39,3, 371-378.

Margueron, J. (1982): *Recherches sur les palais mésopotamiens de l'Age du Bronze*. Paris.

Margueron, J. (2004): *Mari. Métropole de l'Euphrate au* III*ème* *et au début du* II*ème* *millénaire av. J.-C*. Paris.

Marín, A. P. (2016): *La génesis del mercenariado ibérico: entre Himera y Sagunto* (*480-219 a.C.*). *Historia, recepción y cultura (Tesis Doctoral de la Universidad de Castilla-La Mancha-Cuenca)*. Cuenca.

Marín Ceballos, M. C. (1978): «Documents pour l'étude de la religion phénico-punique dans la péninsule ibérique: Astarté», *Actas du II Congrès International des Cultures de la Méditerranée Occidentale, II*. Alger, 21-32.

Marín Ceballos, M. C. (1994): «La religión fenicia en Cádiz». *Cádiz en su historia. II Jornadas de Historia de Cádiz*. Cádiz, 5-41.

Marín Ceballos, M. C., ed. (2011): *Cultos y ritos de la Gadir fenicia*. Cádiz-Sevilla.

Marín Ceballos, M. C. y Padilla, A. (1997): «Los relieves del "domador de caballos" y su significación en el contexto religioso ibérico». *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología de Castellón* 18, 461-471.

Markoe, G. (1985): *Phoenician Bronze and Silver Bowls from Cyprus and the Levant*. Berkeley-Los Angeles.

Markoe, G. (1990): «The Emergence of Phoenician Art». *Bulletin of the American Schools of Orental Research* 279, 13-26.

Markoe, G. (2003): *Die Phoenizier*. Stuttgart.

Marksteiner, T. (2002): *Trysa. Eine zentrallykische Niederlassung im Wandel der Zeit. Siedlungs, architektur– und kunstgeschichtliche Studien zur Kulturlandschaft Lykien (Wiener Forschungen zur Archäologie 5)*. Wien.

Marksteiner, T. (2005): «Überlegungen zu den lykischen Pfeilergräbern der archaischen Periode». H. İşkan y F. Işık, eds., *Grabtypen und Totenkult im süd-westlichen Kleinasien, Internationales Kolloquium in Antalya-1999 (Lykia 6)*. Istanbul, 211-219.

Martin, K. (1977): *Ein Garantsymbol des Lebens. Untersuchungen zu Ursprung und Geschichte der altägyptischen Obelisken bis zum Ende des Neuen Reiches (Heidesheimer ägyptologische Beiträge* 3). Münster.

Martin, P. M. (1985): «Tanaquil, la "faiseuse de rois"». *Latomus* 44, 5-15.

Martin, R. (1958): «Problème des origines des ordres à volutes». *Études d'archéologie classique* I, 119-131.

Martin, R. (1965): *Manuel d'architecture grecque, 1*. Paris.

Martin, S. R. (2017): *The Art of Contact. Comparative Approaches to Greek and Phoenician Art*. Philadelphia.

Martín Criado, A. (2024): «Paisajes míticos de la sierpe divina, o dragón, en Castilla». *Revista de Folklore* 506, 76-89.

Martín Ruiz, J. A. (1996): *Las sepulturas principescas del periodo orientalizante tartésico*. Málaga.

Martín Ruiz, J. A. (2009): «Estelas funerarias fenicias en Andalucía». *Herakleion* 2, 41-59.

Martínez Borobio, E. (2001): «Consideraciones sobre la religión de los antiguos arameos». *Anuari de Filología* 23, 29-44.

Martínez-Martinez, J., Mediato Arribas, J. F., Rodríguez-Pascua, M. A., Perucha Atienza, M. A. y Almagro Gorbea, M. (2023, e.p.): «Caracterización litoestratigráfica de los afloramientos miocenos del entorno de Pozo Moro-Pétrola (Albacete) y su explotación como recurso constructivo local». *Geogaceta* (en prensa).

Martínez Mira, I., Vilaplana, E., Cornejo, O. y García del Cura, M. A. (2015): «Avance sobre el estudio analítico de tres fragmentos de estatuaria ibérica procedente de Caudete (Albacete)». *Anales de prehistoria y arqueología de la Universidad de Murcia* 31, 85-90.

Martínez-Pinna, J. (2010): «Tanaquil, ¿hipóstasis de Fortuna?». *Estudios en homenaje al Prof. Dr. D. Luis García Iglesias*. Madrid, 105-119.

Marzoli, D. (1991a): «Alcune considerazioni su ritrovamenti di brocchette etrusche». J. Remesal y O. Musso, eds., *La presencia de material etrusco en la Península Ibérica*. Barcelona, 215-224.

Marzoli, D. (1991b): «Etruskische Bronzekannen in Spanien». *Madrider Mitteilungen* 32,86-93.

Marzoli, D., González Wagner, C., Suárez, J., Mielke, D. P., López Pardo, F., León, C., Thiemeyer, H. y Torres, M. (2009): «Vorbericht zu den deutch-spanischen Ausgrabungen in der endbronzezeitlichen Siedlung von Los Castillejos de Alcorrín, Manilva (Prov. Málaga) 2006 und 2007». *Madrider Mitteilungen* 50, 118-148.

Marzoli, D. y Suárez, J. (2013): «La primera presencia fenicia y su relación con las comunidades indígenas a las puertas del Estrecho de Gibraltar. Investigaciones en los castillejos de Alcorrín (Manilva, Málaga) y la plaza de la catedral (Ceuta)». *Arqueología en las Columnas de Hércules. Novedades y nuevas perspectivas de la investigación arqueológica en el Estrecho de Gibraltar* [Recurso electrónico], 171-194.

Marzoli, D., Suárez, J., Torres, M., León, C., Renzi, M., Tomassetti, J. M., Pérez Ramos, L. y Torres, F. (2020): «Los Castillejos de Alcorrín (Manilva, Málaga): un asentamiento fortificado autóctono en el contexto de la primera fase de la presencia fenicia en el entorno del Estrecho de Gibraltar (siglos IX-VIII a.C.)». J. L. López Castro, *Entre Utica y Gadir. Navegación y colonización fenicia en el Mediterráneo Occidental a comienzos del I milenio AC*. Granada, 269-292.

Masciadri, V. (2013): «Das Problem der Kentauren. Die Griechen und das Wunderbare». P. Michel, ed., *Spinnenfuß und Krötenbauch (Genese und Symbolik von Kompositwesen 16)*. Zürich, 1-27.

Mastrocinque, A. (1993): *Romolo. La fundazione di Roma tra istoria e legenda*. Este.

Matesanz, R. (2013): «Pozo Moro: leones, hombres-lobo y fuentes de agua durante el siglo VI a. C.». *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología. Arqueología* 79, 57-80.

Matesanz, R. (2015): «Iconografía del monumento turriforme de Pozo Moro y arte mueble: objetos de bronce etruscos». *BSAA Arqueología* 81, 121-148.

Matoïan, V (2018): «Quelques réflexions sur les représentations de suidés à Ugarit». *Ugarit-Forschungen* 49, 215-238.

Mattern, J. (1944): *Villes Mortes de la Haute Syrie*. Beyrouth.

Mattfeld, W. (2010): *The Garden of Eden Myth. Its Pre-Biblical Origin in Mesopotamian Myths*. s.l.

Matthäus, H. (2009): «Near Eastern Ivories in the Aegean during the Early First Millennium B.C. and their Impact on the Local Greek Art». S. M. Cecchini, S. Mazzoni y E. Scigliuzzo, eds., *Syrian and Phoenician Ivories of the Early First Millennium BCE. Chronology, Regional Styles and Iconographic Repertories, Patterns of Interregional distribution. Acts of the International Workshop, Pisa-2004*. Pisa, 319-335.

Matthews, D. M. (1990): *Principles of Composition in Near Eastern Glyptic of the Later Second Millennium B.C. (OBO Series Archaeologica 8)*. Fribourg-Göttingen.

Matthiae, P. (1963): *Studi sui Rilievi di Karatepe*. Roma.

Matthiae, P. (1965): «Le sculture in basalto». VV.AA., *Missione archaeologica italiana in Siria. Rapporto preliminare della campagna 1964*. Roma, 61-80.

Matthiae, P. (1985): *I tesori di Ebla*. Bari.

Matthiae, P. (1994): «The lions of the great goddess of Ebla: a hypothesis about some archaic old Syrian cylinders». H. Gasche, M. Tanret, C. Janssen y A. Degraeve, eds., *Cinquante-deux réflexions sur le Proche-Orient ancien offertes en hommage à Léon De Meyer*. Louvain, 329-338.

Matthiae, P. (1997): «Where Were the Early Syrian Kings of Ebla Buried?» *Altorientalische Forschungen* 24, 268-276.

Matthiae, P. (1998): «Les fortifications de l'Ébla paléo-syrienne: fouilles à Tell Mardikh, 1995-1997». *CRAIBL*, 557-588.

Matthiae, P. (2013): «Stone Sculpture of the Second Millennium BCE». P. Matthiae, W. Orthmann y M. al-Maqdissi, *Archéologie et Histoire de la Syrie*. Wiesbaden, 375-394.

Maturo, M. (2014): «"Uomini-cavallo": genesi, elaborazione e memoria iconografica della figura del centauro, alcuni esempi». *Acme* 2, 7-40.

Maxwell-Hyslop, K. (1946): «Daggers and Swords of Ancient Western Asia. A study from prehistoric times to 600 B.C.». *Iraq* 8, 1-65.

Maya, J. L., Cuesta, F. y Lopez Cachero, X., eds. (1998): *Genó: un poblado del Bronce Final en el Bajo Segre*. Barcelona.

Mazoyer, M. (2001): «Telepinu et le mythe fondateur». P. Azara, P. Mar y E. Subias, eds. *Mites de fundació de ciutats al Món Antic (Mesopotàmia, Grècia i Roma)*. Barcelona, 51-57.

Mazzoni, S. (1986): «A sculptures quarry at Sikizlar». *Annales Archéologiques Arabes Syriennes* 36-37, 268-275.

Mazzoni, S. (2000): «Syria and the Periodization of the Iron Age: A Cross Cultural Perspective». G. Bunnens, ed., *Essays on Syria in the Iron Age*. Louvain, 31-60.

Mazzoni, S. (2001): «Syro-Hittite pyxides between major and minor art». W. Orthmann, J.-W. Meyer, M. Novak y A. Pruss, eds., *Beiträge zur Vorderasiatischen Archaölogie: Winfried Orthmann gewidmet*. Frankfurt-am-Main, 292-309.

Mazzoni, S. (2013): «Arts and Cross-Cultural Communication in the Early 1st Millennium: The Syro-Anatolian Contact». K. A. Yener, ed., *Across the Border. Late Bronze-Iron Age Relations between Syria and Anatolia. Proceedings of a symposium held at the Research Center of Anatolian studies, Koç University, Istanbul*. Leuven-Paris-Walpole, 465-492.

McAffee, M. (2019): *Life and Mortality in Ugaritic. A Lexical and Literary Study*. Philadelphia.

McCown, C. (1947): *Tell Nasbeh, 1*. Berkeley.

McDonald, J. A. (2018): «Influences of Egyptian Lotus Symbolism and Ritualistic Practices on Sacral Tree Worship in the Fertile Crescent from 1500 BCE to 200 CE». *Religions* 9, 256.

McInerney, J. (2017): «Fish or Man, Babylonian or Greek? Oannes between Cultures». Th. Fögen y E. V. Thomas, eds., *Interactions between Animals and Humans in Graeco-Roman Antiquity*. Berlin, 253-273.

McKinnell, J. (2008): «Völuspá and the Feast of Easter». *Alvíssmál* 12, 3-28.

Meador, B. De Shong (2000): *Inanna. Lady of Largest Heart*. Austin, Texas.

Mederos, A. (2005): «Las puertas del sol. Ugaríticos y chipriotas en el Mediterraneo Central y Occidental (1300-1185 AC)». *Isimu. Revista sobre Oriente Próximo y Egipto en la antigüedad* 8, 35-84.

Mederos, A. (2011): «La fundación de la ciudad de *Gadir* y su primer santuario urbano de Astarté-Afrodita». *ISIMU* 13, 183-207.

Mederos, A. (2023): «Los artefactos de marfil y hueso». A. Mederos, J. Maier y J. Jiménez Ávila, 389-473.

Mederos, A., Maier, J. y Jiménez Ávila, J. (2023): *La necrópolis orientalizante de Cruz del Negro (Carmona, Sevilla). Los trabajos de Jorge Bonsor (1896-1911)*. Sevilla.

Mederos, A. y Ruiz, L. A. (2001): «Trashumancia, sal y comercio fenicio en las cuencas de los ríos Vinalopó y Bajo Segura (Alicante)». *Lucentum* 19-20, 83-94.

Megaw, M. R. y Megaw, J. V. S. (1994): *Celtic Art from its Beginnings to the Book of Kells*. London (reed. 2001).

Mélida, J. R. (1897): «Figura de centauro, bronce griego procedente de Royos, campo de Caravaca, Murcia». *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* 1, 513-516.

Mellaart, J. (1959): «The Royal treasure from Dorak». *Ilustrate London News* 28.11.1959, 754, lám. I-III.

Mellink, M. J. (1966): «The Hasanlu bowl in Anatolian perspective». *Archaeologia Iranica. Miscelanea in honorem R. Ghirsmann (Iranica Antiqua 6)*. Leiden, 72-87.

Mellink, M. J. (1970): «Observations on the sculptures of Alaca Hüyük». *Anadolu* 14, 15-27.

Mellink, M. J. (1974): «Hittite friezes and gate sculptures». *Anatolian Studies presented to Hans Gustav Güterbock I*. Istambul, 201-214.

Meloni, P. (1975): *Il profumo dell'immortalità. L'interpretazione patristica di Cantico 1,3*. Roma.

Menant, J. (1886): *Les pierres gravées de la Haute-Asie. Recherches sur la glyptique orientale, 2. Cylindres de l'Assyrie, Médie, Asie-Mineure, Perse, Egypte et Phénicie*. Paris.

Menéndez Amor, J. y Florschitz, F. (1968): «Estudio palinológico de la turbera de Daimiel». *La Préhistoire. Problemes et tendances*. Paris, 291-294.

Menéndez y Pelayo, M. (1911): *Historia de los Heterodoxos Españoles*^{2}, I, Madrid (reed. 1992).

Menéndez Pidal, R., ed. (1954): *Historia de España, I-3. Etnología de los pueblos de España*. Madrid.

Merlin, A. (1912): «Découvertes á Thuburbo Majus». *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* 56,5, 347-360.

Merlo, P. (1994): «L'Ašerah di Yhwh a Kuntillet ʻAjrud. Rassegna critica degli studi e delle interpretazioni». *Studi Epigrafici e Linguistici* 11, 21-55.

Merlo, P. (1998): *La dea Ašratum-Ashiratu-Ašera. Un contributo alla storia della religione semitica del Nord (Theses ad doctoratum in S. Theologiae Pontificia Università Lateranense)*. Roma.

Mettinger, T. N. D. (1982): «YHWH Sabaoth – the Heavenly King on the Cherubim Throne». *Studies in the Period of David and Solomon and other essays (International Symposium for Biblical Studies, Tokio-1979)*. Tokio, 109-138

Metzger, H. (1969): *Anatolien II. Archaeologica Mundi*. Genève.

Metzger, M. (1985): *Königsthron und Göttesthron. Thronformen und Throndarstellungen in Ägypten und im Vordern Orient im dritten und zweiten Jahrtausend vor Christus (AOAT 15/1-2)*. Neukirchen.

Metzger, M. (1993): «Keruben und Palmetten als Dekoration im Jerusalemer Heiligtum und Jahwe, "der Nahrung gibt allem Fleisch"». F. Hahn y F.-L. Hossfeld, eds., *Zion. Ort der Begegnung. Festschrift für Laurentius Klein zur Vollendung des 65. Lebensjahres (Bonner biblische Beiträge 90)*. Frankfurt, 503-529.

Meyers, C. L. (1983): «Jachin and Boaz in Religious and Political Perspective». *The Catholic Biblical Quarterly* 45,2, 167-178.

Millard, A. R. (1962): «Alphabetic Inscriptions on Ivories from Nimrud». *Iraq* 24,1, 41-51.

Miller, M. (1971). *The Thalassocracies. Studies in Chronography II*. Albany, N.Y.

Milson, D. (1988): «The Design of the Early Bronze Age Temples at Megiddo». *Bulletin of the American Schools of Oriental Research* 272, 75-78

Mingazzini, P. (1951): «Sulla pretesa funzione oraculare del kottabos». *Archäologische Anzeiger* 1950-1951, 35-47.

Miniconi, P. y Devallet, G., eds. (1979): *Silius Italicus. La guerre punique. Tome I. Livres 1-IV*. Paris.

Mitford, T. B. (1939): «Nikokles King of Paphos», *Anatolian Studies presented to W. H. Buckler*. Manchester, 197-199.

Mitten, D. G. y Doeringer, S. F. (1968): *Master Bronzes of the Classical World*. Mainz.

Mittmann, S. (1996): «Das Symbol der Hand in der altorientalischen Ikonographie». R. Kieffer y J. Bergman, eds., *La Main de Dieu. Die Hand Gottes* (WUNT 94). Tübingen, 19-47.

Mohen, J.-P. (1980): *L'Age du Fer en Aquitanie di* VII^e *au* III^e *siécle avant Jésus-Christ*. Paris.

Moignard, E. (1982): «The Acheloos Painter and Relations». *The Annual of the British School at Athens* 77, 201-211.

Moliner, M. (1998): *Diccionario de uso del español* (4.ª ed.). Madrid.

Molinos, M., Chapa, T., Ruiz, A. y Pereira, J. *et al*. (1998): *El santuario de El Pajarillo, Huelma. Jaén*. Jaén.

Mommsen, H. (2014): «Reflections on Triton». A. Avramidou y D. Demetriou, eds., *Approaching the Ancient Artifact. Representation, Narrative, and Function*. Berlin-Boston, 53-64.

Mommsen, I., Perlmann, I. y Yellin, J. (1984): «The Provenience of the Imlk Jars». *Israel Exploration Journal* 34, 89-113.

Moneo, T. (2003): *Religio Iberica. Santuarios, ritos y divinidades (siglos VII-I a.C.)* (*Bibliotheca Archaeologica Hispana* 20). Madrid.

Monesma, E. (s.a.): *Los suelos de cantos rodados. Trabajos artesanales con piedra. Oficios Perdidos* (https://www.youtube.com/watch?v=ok9sjSecNAM; consultado 2021.5.15)

Monier-Williams, M. (1886): *Sanskrit-English Dictionary*. Dehli.

Montet, P. (1928): *Byblos et l'Egypte*. Paris.

Moore, M. y Pease-Phillipides, M. Z. (1986): «Attic black-figured pottery (with collaboration of D. von Bothmer)». *Athenian Agora 23*. Princeton, N.J.

Moorey, P. R. S. (1967): «Some ancient metal belts: their antecedents and relatives». *Iran* 5, 83-98.

Moorey, P. R. S. (1978): «The iconography of an Achemenid Stamp-seal acquired in the Lebanon». *Iran* 16, 143-54.

Moortgat, A. (1940): *Vorderasiatische Rollsiegel. Ein Beitrag zur Geshichte der Steinschneidekust*. Berlin.

Moortgat, A. (1944): «Assyrische Glyptik des 12. Jahrhunderts». *Zeitschrift für Assyriologie* 48, 23-44.

Moortgat, A. (1955): *Tell Halaf, III. Die Bildwerke*, Berlin.

Moortgat A. (1959): *Altvorderasiatische Malerei*. Berlin.

Morales Muñíz, A. (2003): «Estudio de los restos paleontológicos». L. Alcalá-Zamora, 265-267

Morales, A. (1792): *Las antigüedades de las iglesias de España*. Madrid.

Moran, W. L. (1987): *The Amarna Letters*. Baltimore.

Moratalla, J., Rouillard, P. y Costa, L. (2014): «Las Canteras de Ferriol (Baix Vinalopó, Elche), un singular proyecto multidisciplinar de investigación histórica». *MARQ. Arqueología y Museos, Extra 1*, 292-297.

Moraw, S. (1998): *Die Menäde in der attischen Vasenmalerei des 6. und 5. Jaherhunderts v. Chr*. Mainz.

Moreno-Almenara, M. (1994): «Un fragmento de capitel ibérico procedente del yacimiento de Los Villares de Andújar (Jaén)». *Anales de Arqueología Cordobesa* 5, 99-117.

Moret, A. (1938): «L'influence du décor solaire sur la pirámide». *Mélanges Maspero (MIFAO 66)*. Le Caire, 628-636.

Moret, P. (1996). *Les fortifications ibériques de la fin de l'Âge du Bronze à la conquête romaine*. Madrid.

Moret, P (2002-2003): «Los monarcas ibéricos en Polibio y Tito Livio». *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología de la Universidad Autónoma de Madrid* 28-29, 23-34.

Morote, J. G. (1979): «El trazado de la Vía Augusta desde Tarracone a Carthagine Spartaria». *Saguntum* 14, 139-164.

Morris, R. (1868): «The Tomb of Hiram». *Freemason Magazine and Masonic Mirror, n.º 469*, 501-502 (reed. *The craft freemasonry newsletter*, 32, 2009).

Morris, R. (1876): *Freemasonry in the Holy Land or hand marks of Hiram's builders*. Chicago.

Moscati, S. (1966): «Il sacrificio dei fanciulli: nuove scoperte su un celebre rito cartaginese». *Rendiconti. Pontificia Accademia Romana di Archaeologia* 38, 61-68.

Moscati, S. (1972): *I Fenici e Cartagine*, Torino.

Moscati, S. (1979): *Il mondo dei fenici*. Milano.

Moscati, S. (1980): *Il mondo punico*. Torino.

Moscati, S. (1982). *Cartaginesi*. Milano.

Moscati, S. (1988): «Le coppe metalliche». S. Moscati, ed., 436-447.

Moscati, S., ed. (1988). *I Fenici*. Milano.

Mossé, C. (2004): *La tyrannie dans la Grèce antique*. Paris.

Motoki, K. y Seo, K. (2000): «Strong motion characteristics near the source region of the Hyogoken-Nanbu earthquake from analyses of the directions of structural failures». *12th World Conference on Earthquake Engineering*. Paper 959.

Mouton, A. (2021): «Nommer les dieux hittites: au sujet de quelques épithètes divines». F. Porzia, S. Lebreton, A. Mouton, F. van Haeperen, Ch. G. Franco, eds., *«Noms de dieux!» Gods at the borders (Archiv für Religionsgeschichte, 21/22)*, 225-243.

Mouton, M. (1997): «Tours funéraires d'Arabie (les): nefesh monumentales». *Syria* 74, 81-98.

Moya, P. R. (2020): *Paleoetnología de la Hispania céltica. Etnoarqueología, etnohistoria y folklore, I-II (BAR International Series 2076)*. Oxford.

MTNE (2003): *Mapa Topográfico Nacional de España, E. 1:25.000. Hoja n.º 817-II «Pétrola», Memoria explicativa*. Madrid.

Mühlbauer, L. (2007): *Lykische Grabarchitektur vom Holz zum Stein*. Wien.

Mulder, M. J. (1986): «Die Bedeutung von Jachin und Boas in 1 Kön 7,21». J. W. van Renten *et alii*, eds., *Tradition and Re-Interpretation in Jewish and Early Christian Literature*. Leiden, 19-26.

Müller, H. W. (1973): *Der «Vermessene» Mensch*. München.

Müller Trufaut, S. (2007): Weltenbaum. https://www.bibelwissenschaft.de/ressourcen/wibilex/altes-testament/weltenbaum; consultado 18.3.2024

Muñiz, J. (1994): «Monarquías y sistemas de poder entre los pueblos prerromanos de la Península Ibérica». *Homenaje al profesor Presedo*. Sevilla, 283-296.

Mura, B. (2017): «A new light on the Phoenician necropolis of Khaldé (Beirut, Lebanon)». *Folia Phoenicia* 1, 256-260.

Murnane, W. J. y Van Siclen, Ch. C. (1993): *The Boundary Stelae of Akhenaten*. London-New York.

Muscarella, O. W. (1980): *The Catalogue of Ivories from Hasanlu, Iran (University Museum Monograph 40)*. Philadelphia.

Muscarella, O. W. (1988): *Bronze and Iron. Ancient Near Eastern Artifacts in The Metropolitan Museum of Art*. New York.

Muss-Arnolt, W. (1892): «On Semitic Words in Greek and Latin Author(s)». *Transactions of the American Philological Association* 23, 35-156.

Muyldermans, R. (1989): «Two banquet scenes in the Levant. A comparison between the Ahiram sarcophagus from Byblos and a north Syrian pyxis found at Nimrud». L. De Meyer y E. Haerinck, eds., *Archaeologia et Orientalis. Miscellanea in honorem Louis Vanden Berghe I*. Gent, 393-407.

Mylonas Shear, I. (2002): «Mycenean Centaurs at Ugarit». *Journal of Hellenic Studies* 122, 147-153.

Nagel, A. (2023): *Color and Meaning in the Art of Achaemenid*. Cambridge.

Nas, P. (1992): *s. v.* «Numismatique». E. Lipinski, ed., *Dictionnaire de la Civilisation Phénicienne et Punique*. Bruxelles, 320-321.

Nasso, A. (2012): «Gli influssi del Vicino Oriente sull'Etruria nell'VIII-VII sec. A.C.: un bilancio». V. Bellelli*, ed., Origine degli Etruschi. Storia archeologia antropología*. Roma, 433-453.

Naumann, R. (1950): *Tel Hallaf II. Die Bauwerke*. Berlin.

Naumann, R. (1955): *Architektur Kleinasiens. Von ihren Anfängen bis zum Ende der hethitischen Zeit*. Tübingen (reed. 1971).

Naumann, R. (1975): «Die Architektur». *Das Hethitische Felsheiligtum Yazilikaya (Bogazköy-Hattuša. Ergebnisse der Ausgrabungen 9)*. Berlin.

Navarro, A. D. (2021): *Astarté en el extremo Occidente: la diosa de El Carambolo. (Colección Spal Monografías de Arqueología 40)*. Sevilla.

Negbi, O. (1976): *Canaanite Gods in Metal. An Archaeological Study of Ancient Syro-Palestinian Figurines*. Tel Aviv.

Negueruela, I. (1983): «Jarros de boca de seta y de boca trilobulada de cerámica de engobe rojo en la Península Ibérica». *Homenaje al Prof. Martín Almagro Basch 2*. Madrid, 259-279.

Negueruela, I. (1990): *Los monumentos escultóricos ibéricos del Cerrillo Blanco de Porcuna (Jaén)*. Madrid.

Negueruela, I. (2015): *El «magnífico palacio» de Asdrúbal en Cartagena (Cerro del Molinete)*, Madrid.

Nenci, G. (1958): «Le relazioni con Marsiglia nella política estera romana (dalle origine alla prima guerra púnica)». *Rivista di Studi Liguri* 24, 24-97.

Neri, D. (2000): *Le coppe fenicie della tomba Bernardini nel Museo di Villa Giulia*. La Spezia.

Nero, J. (2020): «Despotes hippon». https://legionixhispana.files.wordpress.com/2020/02/08-caballero.jpg; consultado 2023.7.19).

Neve, P. (1982): *Büyükkale. Die Bauwerke. Grabungen 1954-1966 (Bogazköy-Hattuša. Ergebnisse der Ausgrabungen 12)*. Berlin.

Neve, P. (1999): *Die Oberestadt von Hattuša. Die Bauwerke. 1. Die Bebauung im zentralen Tempelviertel (Bogazköy-Hattuša. Ergebnisse der Ausgrabungen 16)*. Berlin.

Newbold, R. F. (1982): «The reports of Earthquakes, Fires and Floods in Ancient Historians». *Proceedings of the African Classical Associations* 16, 18-36.

Niccolucci, F. y Cantone, F. (2003): «Legend and virtual reconstruction: Porsenna's mausoleum in X3D», M. Doerr y Sarris, A., eds., *The Digital Heritage of Archaeology. Computer Applications and Quantitative Methods in Archaeology. Proceedings of the 30th CAA Conference, Heraklion, Crete-2002,* 57-61.

Nickel, J. D., (2009): «The Proto-Trigonometry of the Pyramids». *Biblical Christian World View* 1-2 www.biblicalchristianworldview.net (22/7/2016).

Nicolini, G. (1969): *Les bronzes figurés des sanctuaires ibériques*. Paris.

Nicolini, G. (1973): *Les Ibéres. Art et civilisation*. Paris.

Nicolini, G. (1977). *Bronces ibéricos*. Barcelona.

Nicolini, G. (1990): *Techniques des ors antiques. La bijouterie ibérique du VII au IV siècle*. Paris.

Niehr, H. (1994): «Zum Totenkult der Könige von Sam'al im 9. und 8. Jh. v. Chr.». *Studi epigrafici e linguistici* 11, 57-73.

Niehr, H. (2001): «Ein weiterer Aspekt zum Totenkult der Könige von Sam'al». *Studi epigrafici e linguistici* 18, 83-97.

Niehr, H. (2014a): «Religion». H. Niehr, ed. *The Aramaeans in Ancient Syria* (*Handbook of Oriental Studies 106*). Leiden, 127-203.

Niehr, H. (2014b): *The Aramaeans in Ancient Syria (Handbook of Oriental Studies 106)*. Leiden.

Niehr, H. (2017): «Die rapiʾūma/rephāʾîm als konstitutives Element der der westsemitischen Königideologie. Herkunft. Rezeptionsgeschichte. Ende». *Congress Stellenbosch-2016 (Supplements to Vetus Testamentum 117*). Boston-Leiden, 143-178.

Nieto, G. (1970): «Una sepultura de Cabecio del Tesoro con "braserillo ritual"». *Archivo Español de Arqueología* 43, 62-88.

Nigro, L. (2010). «L'orientamento astrale del Tempio del Kothon di Mozia». E. Antonello, ed., *Il cielo e l'uomo. Problemi e metodi di astronomia culturale (Atti del VII Convegno nazionale della Società Italiana di Archeoastronomia. Roma-2007)*. Roma, 15-24.

Nigro, L. (2022): «The sacred pool of Ba'al: a reinterpretation of the "Kothon" at Motya». *Antiquity* 96, 354-371.

Nilsson, M. P. (1955): *Geschichte der griechischen Religion*. München.

Nilsson, M. P. (1978): *Greek Folk Religion*. Philadelphia.

Nissinen, M. (2001): *Akkadian Rituals and Poetry of Divine Love (Melammu Symposia II)*. Helsinki.

Nissinen, M. y Uro, R., eds. (2008): *Sacred Mariages. The Divine-Humane Sexual Methafor from Sumer to Early Christianity*, Winowa Lake, Indiana.

Niveau de Villedary y Mariñas, A. M. (2019): «La etapa arcaica de la ciudad fenicia de Gadir». *Lucentum* 38, 111-138.

Nizette-Godfroid, J. (1972): «Contribution à l'étude de l'influence du lion néo-hittite sur la constitution du type léonin dans l'art grec orientalisant». *L'Antiquité Classique* 41,1, 5-48.

Nollé, J. (2001): *Die Abwehr der wilden Schweine. Schwarzwildjagden im antiken Lykien*. München.

Nóvak, M. (2005): «Aramaeans and Luwians: Processes of an Acculturation». W. van Soldt, ed., *Ethnicity in Ancient Mesopotamia. 48th Rencontre Assyriologique Internationale, Leiden-2002*. Leiden, 252-66.

Nóvak, M. (2012). «The Temple of ʻAin Dara in the Context of Imperial and Neo-Hittite Architecture and Art». *Temple Building and Temple Cult. Architecture and Cultic Paraphernalia of Temples in the Levant (2-1 Mill. B.C.E.). Tübingen-2010*. Wiesbaden, 41-54.

Nóvak, M. y Pfälzner, P. (2002): «Excavation of the Western Part of the Bronze Age Palace (Operation G)», M. Al-Maqdissi, M. Luciani, D. Morandi Bonacossi, M. Novak y y P. Pfälzner, *Excavating Qatna (Documents d'Archéologie Syrienne 4)*. Damascus, 63-110.

Nováková, L. y Ďurianová, A. (2018): «Closer to Heaven: The Tradition of Above Ground Burials in Western Anatolia». P. Pavúk, V. Klontza-Jaklová y A. Harding, eds., *Ευδαιμων. Studies in honour of Jan Bouzek (Opera Facultatis philosophicae Universitatis Carolinae Pragensis XVIII)*. Prague, 179-200.

Nunn, A. (1988): *Die Wandmalerei und der glasierte Wandschmuck im Alten Orient*. Leiden.

Nunn, A. (2000): *Der figürliche Motivschatz Phöniziens, Syriens und Transjordaniens vom 6. bis zum 4. Jahrhundert v. Chr. (Orbis biblicus et orientalis. Series archaeologica 18)*. Freiburg-Göttingen.

Nylander, C. (1965): «Old Persian and Greek Stone Cutting and the Chronology of Achaemenian Monuments. Achaemenians problems I». *American Journal of Archaeology* 69, 49-55.

Nylander, C. (1970): *Ionians in Pasagarda*. Uppsala.

Oberleitner, W. (1994): *Das Heroon von Trysa. Ein lykisches Fürstengrab des 4. Jhds v. Chr.* Maiz.

O'Bryhim, S. (1991): «An Oracular Scene from the Pozo Moro Funerary Monument». *Near Eastern Archaeology* 64, 67-70.

Ocharan, J. M. (2019): «La Diosa de Salchite. Estudio e interpretación iconográfica del fragmento cerámico procedente del santuario rupestre ibérico de La Nariz (Moratalla, Murcia)». *Espacio Tiempo y Forma, Serie I. Prehistoria y Arqueología* 12, 67-96.

Ocharan, J. M. e Iborra, D. (2022): «El venusticio en yacimientos íberos de la región de Murcia. Indicios de un culto al planeta Venus asociado a una divinidad ibérica de la fecundidad». *Boletín Huygens* 147, 7-15.

Odler, M. (2015): «Adzes in the Early Dynastic Period and the Old Kingdom». K. Rosińska-Balik, A. Ochał-Czarnowicz, M. Czarnowicz y J. Dębowska-Ludwin, eds., *Copper and Trade in the South-Eastern Mediterranean. Trade routes of the Near East in Antiquity (BAR International Series 2573)*. Oxford, 85-109.

Odler, M., ed. (2016): *Old Kingdom Copper Tools and Model Tools*. Oxford.

Odler, M. (2017): *Metal Tools of the Pyramid Builders and Other Craftsmen in the Old Kingdom* (Archaeopressblog). DOI: 10.13140/RG.2.2.15135.76963

Ogden, D. (2013): *Drakōn. Dragon Myth and Serpent Cult in the Greek and Roman Worlds*. Oxford.

Oggiano, I. (2021): «Phoenician gods: tell me your name, show me your image!» Th. Galoppin y C. Bonnet, eds., *Divine Names on the Spot. Towards a Dynamic Approach of Divine Denominations in Greek and Semitic Contexts (Orbis Biblicus et Orientalis 293)*. Fribourg, 61-92.

Oliva, J. C. (1999): *El culto sirio de Ishtar. Una aproximación a la diosa erótica y guerrera en los textos acadios occidentales (Estudios Orientales 3)*. Murcia.

Olmo Lete, G. del (1981): *Mitos y Leyendas de Canaán según la tradición de Ugarit*. Madrid.

Olmo Lete, G. del (1992): *La religión cananea según la liturgia de Ugarit. Estudio textual*. Barcelona.

Olmo Lete, G. del (1996): *El* continuum *cultural cananeo. Pervivencias cananeas en el mundo fenicio-púnico*. Barcelona.

Olmo Lete, G. del (1998): *Mitos, leyendas y rituales de los semitas occidentales*. Madrid.

Olmo Lete, G. del (1999): «The Offering Lists and the God Lists». *Handbook of Ugaritic Studies*. Leiden, 305-352.

Olmo Lete, G. del (2014): *Incantations and anti-witchcraft texts from Ugarit*. Berlin.

Olmos, R. (1977): «El Sileno Simposiasta de Capilla (Badajoz)». *Trabajos de Prehistoria* 34, 371-388.

Olmos, R. (1983): «El centauro de Royos y el centauro en el mundo ibérico». *Homenaje al Prof. Martín Almagro Basch, II*. Madrid, 377-388.

Olmos, R. (1984): «Comastas en Tartesos: en torno a la iconografía del vino y la danza simposíaca en la Península Ibérica». *Athlon. Satura grammatica in honorem Francisci R. Adrados 2*. Madrid, 683-696.

Olmos, R. (1986): «Anotaciones preliminares al libro de Teresa Chapa: animalística ibérica e iconografía». T. Chapa, *Influjos griegos en la escultura animalística ibérica*. Madrid, 7-60.

Olmos, R. (1989): «Míticos pobladores del mar. Tritones, hipocampos y delfines durante la época prerromana y republicana en España». *Ephialte* 1, 23-54.

Olmos, R., ed. (1992): *La sociedad ibéricata través de la imagen* (catálogo de exposición), Madrid.

Olmos, R. (1996): «Pozo Moro. Ensayos de lectura de un programa escultórico en el temprano mundo Ibérico». R. Olmos, ed., *Al otro lado del espejo. Aproximación a la imagen ibérica*. Madrid, 99-114.

Olmos, R., ed. (1999): *Los Íberos y sus imágenes* (CD-Rom). Madrid.

Olmos, R. (2000): «Sátiro itifálico del Llano de Consolación», P. Cabrera y C. Sánchez, eds., *Los griegos en España. Tras las huellas de Heracles*. Madrid, 270.

Olmos, R. y Blánquez, J. (2006): «El relieve de Almodóvar del Río (Córdoba). La Diosa que otorga y regenera la caza». D. Vaquerizo y J. F. Murillo, eds., *El concepto de lo provincial en el mundo antiguo. Homenaje a la Prof. Pilar León Alonso*, Córdoba, 125-142.

Olmos, R. y Griño, B. de (1982): *La pátera de Santisteban del Puerto (Monografías del Museo Arqueológico Nacional I)*. Madrid.

Olmos, R. y Picazo, M. (1979): «Zum Handel mit Griechischen Vasen und Brozen auf der Iberischen Halbinsel». *Madrider Mitteilungen* 20, 184-201.

Olmos, R. y Sánchez, C. (1995): «Usos e ideología del vino en las imágenes de la Hispania Prerromana». *Arqueología del vino. Los orígenes del vino en Occidente*. Jerez de la Frontera, 108-136.

Olmstead, G. S. (1976): «The Gundestrup Version of the Táin Bó Cuailgne». *Antiquity* 50, 95-103.

Olmstead, G. S. (1979): *The Gundestrup Cauldron (Collection Latomus 162),* Brussels.

Oloffson: Véase Strandberg-Oloffson, M.

Omlim, J.A. (1971): *Der Papyrus 55001 und seine satirisch-erotischen Zeichnungen und Inschriften*.Turin.

Oppenheim, A. L. von (1948): «Mesopotamian Mythology II». *Orientalia* 17, 17-58.

Oppenheim, M. F. von (1931): *Der Tell Halaf. Eine neue Kultur im ältesten Mesopotamien*. Leipzig,

Oppenmheim, M. F. von (1955): *Tell Halaf III. Die Bildwerke*. Berlin.

Orchard, J. J. (1967): *Equestrian Bridle-Harness Ornaments. Catalogues & Plates (Ivories from Nimrud I,2)*. London.

Orchard, J. J. (1978): «Some miniature painted glass plaques from Fort Shalmaneser, Nimrud. Part 1: description and a restoration». *Iraq* 40, 59-69.

Orlandini, P. (1957): «Nuovi acroteri fittili a forma di cavallo e cavaliere dall' acropoli di Gela». *Scritti in onore di Guido Libertini*. Firenze, 117-128, lám. I-III

Orlandos, A. K. (1968): *Les Matériaux de construction et la technique architecturale des anciens Grecs, 2*. Paris.

Ornan, T. (2005a): *The Triumph of the Symbol. Pictorial Representation of Deities in Mesopotamia and the Biblical Image Ban (Orbis Biblicus et Orientalis 213)*. Friburg-Göttingen.

Ornan, T. (2005b): «A Complex System of Religious Symbols: The Case of the Winged Disc in Near Eastern Imagery of the First Millennium BCE». C. Suter y C. Ühlinger, eds., *Crafts and Images in Contact: Studies on Eastern Mediterranean Art of the First Millennium BCE*. (*Orbis Biblicus et Orientalis* 210). Fribourg-Göttingen, 207-242.

Oroz, F. J. (1979): «El sistema metrológico de la inscripción del cuenco de La Granjuela», *Actas II Coloquio Lenguas y culturas prerromanas de la Península Ibérica, Tübingen-1976*. Salamanca, 283-370.

Orrieux, C. (1984): «Le temple de Salomon». G. Roux, ed., *Temples et Sanctuaires*. Lyon, 81-96.

Orthmann, W. (1971): *Untersuchungen zur späthethitischen Kunst (SaarbrückerBeiträge zur Altertumskunde 8)*. Bonn.

Orthmann, W. (1975): *Der Alte Orient (Propyläen Kunstgeschichte 14)*. Berlin.

Orthmann, W. (2013): «Stone Sculpture of the Iron Age in Northern Syria». P. Matthiae, W. Orthmann y M. al-Maqdissi, *Archéologie et Histoire de la Syrie*. Wiesbaden, 525-542.

Ortiz, G., ed. (1996): *Faszination der Antike. The George Ortiz Collection*. Berlin.

Osborne, J. F. (2020): *The Syro-Anatolian City-States. An Iron Age Culture*. Oxford.

Otten, H. (1958): *Hethitische Totenrituale (Institut für Orientforschung, Veröffentlichung 37)*. Berlin.

Otten, H. (1974): *s. v.* «Hurriter, Kunst». *Reallexikon der Assyriologie* 4, 514-522.

Özgüç, N. (1965): *Kültepe mühür baskılarında Anadolugrubu (The Anatolian Group of Cylinder Seal Impressions from Kültepe*). Ankara.

Özyiğit, O. (2013): «Phocaean Horse and Griffon Protomes». S. Bouffier y A. Hermary, eds., *L'Occident grec de Marseille à Megara Hyblaea. Hommage à Henri Tréziny*. Aix-en-Provence, 15-26.

Padgett, J. M. (2003): «Horse men: Centaurs and Satyrs in Early Greek Art». *The Centaur's Smile. The Human Animal in Early Greek Art*. Princeton, 3-48.

Padgett, J. M. (2014): «The Serpent in the Garden: Herakles, Ladon, and the Hydra». A. Avramidou y D. Demetriou, eds., *Approaching the Ancient Artifact: Representation, Narrative, and Function*. Berlin-Boston, 43-52.

Padgett, J. M., Childs, W. A. P. y Tsiaphakē, D. S., eds. (2003): *The Centaur's Smile. The Human Animal in Early Greek Art. Exhibition Catalogue*. Princeton, N.J.

Padró, J. y Sanmartí, E. (1992): «Areas geográficas de las etnias prerromanas de Cataluña». M. Almagro-Gorbea y G. Ruiz Zapatero, eds., 185-194.

Page del Pozo, V. (1984): *Imitaciones de influjo griego en la cerámica ibérica de Valencia, Alicante y Murcia*. Madrid.

Pagliara, A. (2003): «*Osservazioni sul Mares di Eliano (Var. Hist. IX 16, 1)»*. G. M. Bacci y M. C. Martinelli, eds., *Studi classici in onore di Luigi Bernabò Brea*. Messina, 17-23.

Palagia, O. (2006): «Marble carving Techniques». O. Palagia, ed., *Greek Sculpture. Function, materials and techniques in the Archaic and Classical periods*. Cambridge.

Pallottino, M. (1953*):* «Per una nuova prospettiva della storia dell'arte antica. Il problema dei rapporti tra le esperienze pre-classiche, periferiche e post-classiche nel mondo circummediterráneo». *Archivo de Prehistoria Levantina* 4, 259-274.

Panadero, M. (1976): *La ciudad de Albacete*. Albacete.

Parayre, D. (1990): «Les cachets ouest-sémitiques à travers l'image du disque solaire ailé (perspective iconographique)». *Syria* 67, 269-314.

Pardee, D. (1997): «The Baʿlu Myth (1.86)». *The Context of Scripture, I. Canonical Compositions from the Biblical World*. Leiden-Boston, 241–274.

Pardee, D. (1998): «Les documents d'Arslan Tash: authentiques ou faux?». *Syria* 75, 15-54.

Pardee, D. (2009): «New Aramaic Inscription from Zincirli». *Bulletin of the American Schools of Oriental Research* 356, 51-71.

Pardee, D. (2014): «The Katumuwa Inscription». V. R. Herrmann, y J. D. Schloen, eds., *Remembrance of Me. Feasting with the Dead in the Ancient Middle East (Oriental Institute Museum Publications 37)*. Chicago, 45-48.

Paribeni, E. (1938): «I relievi chiusini arcaici». *Studi Etruschi* 12, 57-139.

Paribeni, E. (1939): «I relievi chiusini arcaici», *Studi Etruschi* 13, 179-203.

Paris, P. (1892): *s. v.* «*Dendrophoria*». Daremberg-Saglio-Pottier, *Dictionaire des antiquités grecques et romanines*. Paris, II,1, 100-102.

Paris, P. (1903-1904): *Essai sur l'art et l'industrie de l'Espagne primitive*. Paris.

Parpola, S. (1993): «The Assyrian Tree of Life: Tracing the Origins of Jewish Monotheism and Greek Philosophy». *Journal of Near Eastern Studies* 52,3, 161-208.

Parpola, S. (1997): *The Standard Babylonian Epic of Gilgamesh. Cuneiform Text, Transliteration, Glossary, Indices and Sign List*. Helsinki.

Parpola, S. (1998): «The Exoteric Meaning of the Name Gilgamesh». *Intellectual Life of the Ancient Near East. Papers Presented at the 43rd Rencontre assyriologique international*. Prague*,* 315-329.

Parrot, A. (1937): «Les peintures du palais de Mari». *Syria* 18, 325-354.

Parrot, A. (1949): *Ziggurats et Tour de Babel*. Paris.

Parrot, A. (1958a): *Mission archéologique de Mari II.2. Le Palais. Peintures murales*. Paris.

Parrot, A. (1958b): *Mission Archéologique de Mari II.1. Le Palais. Architecture*. Paris.

Parrot, A., Chéhab, M. H. y Moscati, S. (1975): *Los Fenicios (El Universo de las Formas 9)*. Madrid.

Parzinger, H. y Sanz, R. (1986): «Zum ostmediterranen Ursprung einer Gürtelhakenform der Iberischen Halbinsel». *Madrider Mitteilungen* 27, 169-194.

Papasavvas, G. (2009): «The iconography of the oxhide ingots». F. Lo Schiavo *et al*., 83-132.

Pastor Muñoz, M. (2004): *Viriato. El héroe hispano que luchó por la libertad de su pueblo*. Madrid.

Payne, H. (1931): *Nekrokorinthia*. Oxford.

Paysás, J. M. (1978): «Los medios de ascensión celeste en los Textos de las Pirámides». *Aegyptus Antiqua* 3,1, 37-67.

Pearson, K. y Connor, P. (1968): *The Dorak Affair*. London.

Pedrosa, J. M., Palacios, C. J. y Rubio, E. (2001): *Héroes, santos, moros y brujas (Leyendas épicas, históricas y mágicas de la tradición oral de Burgos)*. Burgos.

Pellicer, M. (1962): *Excavaciones en la necropólis púnica «Laurita» del Cerro de San Cristóbal (Almuñécar, Granada). (Excavaciones Arqueológicas en España 17)*. Madrid.

Pellicer, M. (1969): «Las primeras cerámicas a torno pintadas andaluzas y sus problemas». *V Symposium de Prehistoria Peninsular (Jérez-1968)*. Barcelona, 291-310.

Pellicer, M. (2003): *Las necrópolis fenicias arcaicas de la Península Ibérica*. Sevilla.

Peña, A. (2003): *La Necrópolis Ibérica de El Molar (San Fulgencio, Alicante), Revisión de las excavaciones realizadas en 1928 y 1929*. Villena.

Perdigones, L., Muñoz, A. y Pisano, G. (1990): *La necrópolis fenicio-púnica de Cádiz. Siglos VI-IV a.C.* (*Studia Punica* 7). Roma.

Perea, A. (1991): *Orfebrería prerromana. Arqueología del oro.* Madrid.

Perea, A., Montero, I., Gutiérrez, P. C. y Climent-Font, A. (2008): «Origen y trayectoria de una técnica esquiva: el dorado sobre metal». *Trabajos de Prehistoria* 65,2, 117-130.

Pereira, G. y Barbosa, R. (2009): «Vinha das Caliças. O lento despertar». *National Geographic Portugal* 102, 16-25.

Pereira, J. (1979): «La cerámica ibérica procedente de Toya (Peal de Becerro, Jaén) en el Museo. Arqueológico Nacional». *Trabajos de Prehistoria* 6, 287-347.

Pereira, J., Chapa, T., Madrigal, A., Uriarte, A. y Mayoral, V., eds. (2004): *La Necrópolis de Galera (Granada). La colección del Museo Arqueológico Nacional*. Madrid.

Pereira, J. y Sánchez, C. (1985): «Imitaciones ibéricas de vasos áticos en Andalucía». *Ceràmiques gregues i hellenístiques a la Península Ibérica*. Barcelona, 87-102.

Pérez Blasco, M. F. (2014): *Cerámicas ibéricas figuradas (siglos V-I a.C.). (Tesis Doctoral de la Universidad de Alicante)*. Alicante.

Pérez Gutiérrez, M. (2009): «Astronomía y Geometría en la Vettonia». *Complutum* 20,2, 141-164.

Pérez Gutiérrez, M. (2010): *Astronomía en los castros celtas de la provincia de Ávila*. Ávila.

Pérez-López, R., J.L. Giner-Robles, M.A. Rodríguez-Pascua, P.G. Silva, E. Roquero, T. Bardají, J. Elez, P. Huerta (2019): «Lichenometry dating of large range rock-falls related to the Great Lisbon Earthquake in 1755 affecting the archaeological site of «Tolmo de Minateda» (Spain)». *Zeitschrift für Geomorphologie* 62,2, 271-293.

Perrot, G. y Chipiez, C. (1882): *Histoire de l'Art dans l'Antiquité, 1. Egypte*. Paris.

Perrot, G. y Chipiez, C. (1884): *A History of Art in Chaldæa & Assyria, II*. London.

Perrot, G. y Chipiez, C. (1885): *Histoire de l'Art dans l'Antiquité, III. Phénicie-Chypre*. Paris.

Perrot, G. y Chipiez, C. (1890): *Histoire de l'Art dans l'Antiquité, V. Frigie*. Paris.

Pesce, G. (1960): *Sardegna punica*. Cagliari.

Petit, Th. (2000): «Usage de la coudé dans l'architecture palatiale de Chypre au première millénaire». *Ktéma* 25, 173-189.

Petit, Th. (2004): «Images de la royauté amathousienne: le sarcophage d'Amathonte». Y. Perrin y Th. Petit, eds., *Iconographie impériale, iconographie royale, iconographie des élites dans le monde gréco-romain*. Saint-Étienne, 49-96.

Petit, Th. (2013): *The Sphinx on the Roof. The Meaning of the Greek Temple Acroteria*. Cambridge.

Petrie, F. (1877): *lnductive Metrology*, London.

Petrie, W. M. F. (1892): *Medun*. London.

Petrie, W. M. F. (1901): *The Royal Tombs of the Earliest Dynasties*. London.

Petrie, W. M. F. (1917): *Tools and weapons illustrated by the Egyptian collection in University College, London, and 2,000 outlines from other sources*. London.

Petrie, W. M. F. (1930): *Beth-Pelet I (Tell Fara)*. London.

Petrie, W. M. F. (1938): *Egyptian Architecture*. London.

Petri, W. (1978): «Astronomische Grundlagen der Ortung und Zeitbestimmung». B. Hrouda, ed., *Methoden der Archäologie*. München, 175-207.

Pettinato, G. (2000): *Nergal ed Ereškigal. Il poema assiro-babilonese degli inferi*. Roma.

Peyronel, L. (2019): «Il ruggito del leone. Qualche osservazione sulle immagini ferine nel mondo siriano del III millennio a.C.» S. Valentini y G. Guarducci, eds., *Between Syrian and the Highlands. Studies in Honor of Giorgio Buccellati and Marilyn Kelly-Buccellati (Studies on the Ancient Near East and the Mediterranean 3)*. Roma, 323-334.

Pfälzner, P. (2015): «The Art of Qatna and the Question of the "International Style"». P. Pfälzner y M. Al-Maqdissi, eds., *Qatna and the Networks of Bronze Age Globalism. Proceedings of an International Conference in Stuttgart and Tübingen-2009*. Wiesbaden, 181-218.

Pfiffig, A. J. (1975): *Religio Etrusca*. Graz.

Picard, C. (1973): «Le conception du mausolée chez les Puniques et chez les Numides». *Rivista di Studi Fenici* 1, 31-35.

Piggott, S. (1965): *Ancient Europe*. Edimbourg.

Pipili, M. (1992): *s. v.* «Nereos». *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* VI. Zürich-Düsseldorf, 824-837.

Pirenne-Delforge, V. (1994): *L'Aphrodite grecque (Kernos, Suppléments 4)*. Liège.

Pirenne-Delforge, V. (2008): *Retour à la source. Pausanias et la religion grecque* (*Kernos, Supplement* 20). Liège.

Pitillas, E. (1997): «Jefaturas indígenas en el marco de la conquista romana en Hispania y la Galia». *Hispania Antiqua* 21, 93-108.

Pla, E. (1968): «Instrumentos de trabajo ibéricos en la región valenciana». *Estudios de Economía antigua de la Península Ibérica*. Barcelona, 143-190.

Podolinská, T. (1996): «Odvrátená strana bratislavskej keltskej mince s legendou MACCIVS». *Slovenský národopis* 44,2, 143-158.

Poinssot, C. y Salomonson, J. W. (1963): «Un monument punique inconnu: le mausolée d'Henchia Djaouf». *OudhMeded* 44, 55-88.

Pokorny, J. (1959) *Indogermanisches etymologisches Wörterbuch*. Bern-München.

Poli, P. (2008): «Traduzione, assimilazione, interpretazione di elementi iconografici ed ideologici da tradizioni diverse. Il caso di Malatya». B. Bellucci, E. Jucci, A. Rizza, B. M. Tomassini Pieri, eds., *Traduzione di tradizioni e tradizioni di traduzione. Atti del quarto incontro «Orientalisti» (Pavia-2007)*. Milano, 249-276.

Polignac, F. de (1995): *La naissance de la cité grecque*. Paris.

Polomé, E. C. (1995a): *s. v.* «Freyr». *Reallexikon der germanischen Altertumskunde 9*, Berlin-New York, 587-594.

Polomé, E. C. (1995b): *s. v.* «Freyja». *Reallexikon der germanischen Altertumskunde 9*. Berlin-New York, 584-587.

Pongratz-Leisten, B. (2013): «From Pictograph to Pictogram: The Solarization of Kingship in Syro-Anatolia and Assyria». J. Aruz, S. B. Graf e Y. Rakic, eds., *Cultures in Contact. From Mesopotamia to the Mediterranean in the Second Millennium BC*. New York, 298-309.

Popham, L. H. y Sackett, M. R. (1979): «Lefkandi: An Euboean Town of the Bronze Age and Early Iron Age (2100-700 B.C.)». *Archaeology* 25,1, 8-19.

Poplin, F. (1995): «La chasse au sanglier et la vertu virile». *Homme et animal dans l'antiquité romaine (Actes du colloque de Nantes 1991)*. Tours, 445-467.

Porada, E. (1948): *Corpus of Ancient Near Eastern Seals in North American Collections I. The Collection of the Pierpont Morgan Library*, 1-2. Washington.

Porada, E. (1973): «Notes on the Sarcophagus of Ahiram». *Journal of the Ancient Near East Society* 5, 354-372.

Portela, N. I. (1984): «Los dioses Lares en la Hispania romana». *Lucentum* 3, 153-180.

Porzig, W. (1930): «Illuyankas und Typhon». *Kleinasiatische Forschungen* 1, 379-386.

Posthumus, L. (2011): *Hybrid Monsters in the Classical World. The Nature and Function of Hybrid Monsters in Greek Mythology, Literature and Art*. Stellenbosch.

Pottier E. (1924): *Catalogue des antiquités assyriennes*. Paris.

Pottier, T. W. (1976): *A Faliscan Town in South Etruria: Excavations at Narce 1966-71*. London.

Poulsen, F. (1912): *Der Orient uns die frühgriegische Kunst*. Berlin.

Poveda, A. M. (1999): «Melqart y Astarté en el Occidente mediterráneo: la evidencia de la Península Ibérica (siglos VIII-VI a.C.)». *De Oriente a Occidente: Los dioses fenicios en las colonias occidentales (XII Jornadas de Arqueología fenicio-púnica, Eivissa, 1997)*. Ibiza, 25-61.

Poyato, M. C. y Vázquez Hoys, A. M. (1989): *Introducción a la Arqueología. II milenio en el Próximo Oriente*. Madrid.

Pozo, S. (2003): «Recipientes y vajilla metálica de época prerromana (fenicia, griega y etrusca) del sur de la Península Ibérica». *Antiquitas* 15, 5-50.

Prada, M. de (2015): *Recipientes rituales metálicos con soportes de asas de manos. Nuevas aportaciones al repertorio. Origen y tipología de los jarros de bronce y recipientes metálicos de la Hispania prerromana*. Madrid.

Prada, M. de, y Cuadrado, E. (2019): *La Necrópolis ibérica de «El Cigarralejo» (Mula, Murcia). Segunda parte*. Murcia.

Prados, F. (2007): «A propósito del pilar-estela ibérico de Monforte del Cid (alicante). Elementos para una discusión». *Habis* 38, 79-98.

Prados, F. (2008): *Arquitectura púnica. Los monumentos funerarios (Anejos de Archivo Español de Arqueología 44)*. Madrid.

Prados, F., García Menárguez, A. y Jiménez Vialás, H. (2018): «Metalurgia fenicia en el sureste ibérico: el taller del Cabezo Pequeño del Estaño (Guardamar, Alicante). *Complutum* 29,1, 79-94.

Prayon, F. (1987): *Phrygische Plastik. Die früheisenzeitliche und ihre Beziehungen zu Griechenland und zum Alten Orient*. Tübingen.

Prayon, F. (1995): «Ostmediterranee Einflusse auf der Beginn der Monumentalarchitektur in Etrurien?». *Jahrbuch des Römisch-Germanischen Zentralmuseums* 37, 501-511.

Presedo, F. (1973): «La Dama de Baza». *Trabajos de Prehistoria* 30, 187-205.

Presedo, F. (1982): *La Necrópolis de Baza (Excavaciones Arqueológicas en España 112)*. Madrid.

Prieto Vilas, I. (2000): «El recorrido en torno a la sepultura turriforme de Pozo Moro y secuencia narrativa de sus relieves: algunas propuestas». *Espacio, Tiempo y Forma. Serie II, Historia Antigua* 13, 325-356.

Prieto Vilas, I. (2010): «Pautas de montaje del edificio de Pozo Moro-2010». En Prieto Vilas 2017, Anexo I, 1-68.

Prieto Vilas, I. (2016): «Pozo Moro: el conjunto arquitectónico monumental. Nueva puesta al día». B. Gamo Parras y R. Sanz Gamo, eds., *Actas de la I Reunión Científica de Arqueología de Albacete (Albacete-2015)*. Albacete, 347-364.

Prieto Vilas, I. (2017): *Comunidades protohistóricas de las zonas orientales de la Meseta Sur. Su formación y transformación: Pozo Moro como sublimación de las elites ibéricas (Tesis Doctoral de la Universidad Complutense)*. Madrid.

Prieto Vilas, I. (e.p.): «Los sillares zoomorfos de esquina del edificio turriforme de Pozo Moro (Chinchilla de Montearagón, Albacete)». (en prensa).

Principi etruschi 2000 (2000): *Principi Etruschi tra Mediterraneo ed Europa* (catálogo de exposición). Venezia.

Pritchard, J. B. (1943): *Palestinian figurines in relation to certain goddesses known through literature (American Oriental Series, 24)*. New Haven

Pritchard, J. B. (1969): *The Ancient Near East in Pictures Relating to the Old Testament*. Princeton.

Pritchard, J. B. (1973): *The Ancient Near East, I. An Anthology of Texts and Pictures*^{6}. Princeton.

Pritchard, J. B. (1976): *The Ancient Near East. Text and Pictures*. Princeton.

Prokop, D. (2020): *The Pillars of the First Temple (1 Kgs 7, 15-22). A Study from Ancient Near Eastern, Biblical, Archaeological, and Iconographic Perspectives (Forschungen zum Alten Testament 116)*. Tübingen.

Prosdocimi, A. (1984-2015): *Le Tavole Iguvine* 1-2. Firenze.

Proudhommeau, G. (1965): *La dance grecque antique*, Paris.

Pucci M. (2015): «Founding and planning a new Town: the southern Town Gate at Zincirli». P. Ciafardoni y D. Giannessi, eds., *From the Treasures of Syria. Essays on Art and Archaeology in Honour of Stefania Mazzoni*. Leiden, 35-74.

Puchtein, O. (1912): *Bogazköy. Die Bauwerke*. Leipzig.

Puesch, E. (1996): *s. v.* «Siloe». *Dictionnaire de la Bible. Supplement 71*. Paris, 1341-1352.

Quesada, F. (1988): «Las armas de la sepultura 155 de la necrópolis de Baza». T. Chapa y M. I. Izquierdo, eds., *La Dama de Baza. Un viaje femenino al más allá (Actas del Encuentro Internacional Museo Arqueológico Nacional-2007)*. Madrid, 149-170.

Quesada, F. (1989): «Sobre la cronología de la destrucción escultórica en la necrópolis de El Cabecico del Tesoro (Verdolay, Murcia)». *Boletín de la Asociación Española de Amigos de la Arqueología* 26, 19-24.

Quesada, F. (2005): «El gobierno del caballo en la Antigüedad Clásica…». M. Barril y F. Quesada, eds., *El caballo en el mundo prerromano (Gladius 25)*. Madrid, 5-58.

Quesada, F. (2009): «La guerra en la Cultura ibérica». M. Almagro-Gorbea, coord., *Historia Militar de España, I. Prehistoria y Antigüedad*. Madrid, 111-130.

Quesada, F. y García González (2018): «Las armas de la Tumba del Guerrero de Málaga». *La Tumba del Guerrero. Un enterramiento excepcional en la Málaga fenicia del siglo VI a. C*. Málaga, 145-230.

Quesada, F. y Zamora, M., eds. (2003): *El caballo en la antigua Iberia (Bibliotheca Archaeologica Hispana 19)*. Madrid.

Quilici, L. (1979): *Roma primitiva e le origini della civiltà laziale*. Roma

Raddatz, K. (1969): *Die Schatzfunde der Iberischen Halbinsel* (*Madrider Forschungen* 5). Berlin.

Rafel, N., Belarte, C., Graeels, R. y Noguera, J. (2012): «Les necròpolis d'incineraciò a la Catalunya meridional i el Matarranya (segles IX-VI ANE). Novetats de la recerca». M. C. Rovira, F. J. López Cachero y F. Mazière, eds., *Les necropolis d'incineracio entre l'Ebre i el Tiber (s. IX-VI aC): metodologia, pràctiques funeràries i societat*. Barcelona, 25-36.

Rafiee Fanood, M. y Saradj, F. M. (2012): «Learning from the Past and Planning for the Future: Conditions and Proposals for Stone Conservation of the Mausoleum of Cyrus the Great in the World Heritage Site of Pasargadae». *International Journal of Architectural Heritage* 7,4, 434-460.

Rahmouni, A. (2007): *Divine Epithets in the Ugaritic Alphabetic Texts (Handbook of Oriental Studies I,93)*. Leiden.

Rakob, R. (1979): «Numidische Konigsarchitektur in Nordafrika». H. G. Horn y C. B. Rüger, eds., *Die Numider. Reiter und Könige nördlich der Sahara* (catálogo de exposición). Bonn, 119-171.

Ramage, H. (1978): *Lydian Houses and Architectural Terracottas (Archaeological Explorations of Sardis, Monograph 5)*. Cambridge, Mass.

Ramage, H. (1983): «A Merrythought Cup from Sardis». *American Journal of Archaeology* 87,4, 453-460.

Ramallo, S., Brotóns, F., Sanz Gamo, R., Chapa, T., García Cardiel, J. y Rodero, A. (2019): *Catálogo de escultura del Cerro de los Santos. Montealegre del Castillo, Albacete*. Murcia.

Rammant-Peeters, A. (1983): *Les piramidions égyptiens du Nouvel Empire (Orientalia Lovaniensia Analecta 11)*. Leuven.

Ramón, J. (2003): «Puig des Molins (Eivissa). El limite NW de la necrópolis fenicio-púnica». *El Puig des Molins. Un siglo de investigaciones (Misceláneas de Arqueología Ebusitana II)*. Ibiza, 149-196.

Ramos Fernández, R. y Ramos Molina, A. (1992): *El monumento y el témenos ibéricos del Parque de Elche*. Elche.

Ramos Folqués, A. (1950): «Hallazgos escultóricos en La Alcudia de Elche». *Archivo Español de Arqueología* 23, 353-359.

Ramos Folqués, A. (1955): *Sobre escultura y cerámica ilicitana*, Valencia.

Ramos Loscertales, J. M. (1924): «La *devotio* ibérica». *Anuario de Historia del Derecho Español* 1, 7-26.

Raptou, E. (2007): «Culture grecque et tradition orientale à Paphos». *Hommage à Annie Caubet. Actes du colloque international Chypre et la côte du Levant aux II^e^ et I^er^ millénaires, Paris-2007*. Paris, 307-328.

Raschinger, E. (1992): *Die etruskische Todesgottin Vanth*, 1-2. Wien.

Ratté, Chr. (1993): «The Tomb of Atyattes». J. des Courtils y J.-Ch. Moretti, eds., *Les Grands Ateliers d'architecture dans le monde égéen du VI^e^ siècle av. J.-C. Actes du colloque d'Istanbul-1991. (Varia Anatolica 3)*. Paris, 1-12.

Raven, M. J. (2003): «The Modular Design of New Kingdom Tombs at Saqqara», *Jaarbericht van het Vooraziatisch–Egyptisch Genootschap (Gezelschap) «Ex Oriente Lux»* 37, 53-69.

Rawlinson, G. (1862-1867): *The Five Great Monarchies of the Ancient Eastern World; or, The History, Geography, and Antiquities of Chaldea, Assyria, Babylon, Media, and Persia, collected and illustrated from Ancient and Modern Sources, I-IV*. London.

Reade, J. E. (1965): «Twelve Ashurnasirpal Reliefs». *Iraq* 27, 119-134.

Reade, J. E. (1998a): *Assyrian sculpture. British Museum*. London.

Reade, J. E. (1998b): «Assyrian Illustrations of Nineveh». *Iranica Antiqua* 33, 81-94.

Rehm, E. (2004): *Der Ahiram-Sarkophag (Forschungen zur phönizisch-punischen und zyprischen Plastik, II.1. Dynastensarkophage mit szenischen Reliefs aus Byblos und Zypern Teil 1.1)*. Mainz.

Rehm, E. (2005): «Assyrische Möbel für den assyrischen Herrschen». C. E. Suter y Chr. Uelinger, eds., *Crafts and Images in Contact, Studies on Eastern Mediterranean art of the first millennium BCE*. Göttingen.

Reisman, D. (1973): «Iddin-Dagan's sacred marriage hymn». *Journal of Cuneiform Studies* 25,4, 185-202.

Renan, E. (1863): «Les monuments phéniciens d'Amrit». *Revue germanique et française* 25, 5-39.

Renan, E. (1864): *Mission de Phénicie*. Paris.

Reverte, J. M. (1985): «La necrópolis ibérica de Pozo Moro (Albacete): estudio anatómico, antropológico y paleopatológico». *Trabajos de Prehistoria* 42,1, 195-282.

Reverte, J. M. (2003): «Estudio anatómico, antropológico y paleopatológico de los restos cremados». L. Alcalá-Zamora, 261-264.

Rhodes, R. F. (1987): «Early Corinthian Architecture and the Origins of the Doric Order». *American Journal of Archaeology* 91,3, 477-480.

Rhodes, R. F. (2003): «The Earliest Greek Architecture in Corinth and the 7th-Century Temple on Temple Hill». *Corinth, The Centenary 1896-1996 (Corinth, 20)*. Athens, 85-94.

Ribichini, S. (1981): *Adonis. Aspetti «orientali» di un mito greco*. Roma.

Ribichini, S. (1985): *Poenus advena. Gli dei fenici e l'interpretazione classica*. Roma.

Ribichini, S. (1987): «Concezione dell'oltretomba nel mondo fenicio e punico». P. Xella, ed., *Archeologia dell'inferno*. Verona, 147-161.

Ribiquini, S. (1988): «Le credenze e la vita religiosa». *I Fenici*. Venezia, 110.

Ribichini, S. (2004): «Il dio El a *Leptis Magna*: note comparative». *L'Africa Romana, Atti del XV convegno di studio, Tozeur-2002*. Sassari, 1557-1564.

Ribichini, S. y Xella, P. (1986): «Milk'shtart mlk(m) e la tradizione siropalestinese sui Refaim». *Rivista di Studi fenici* 7, 148-158.

Richter, G. M. (1953): *The Metropolitan Museum of Art. Handbook of the Greek Collection*. New York.

Richter, G. M. (1961): *The Archaic Gravestones of Attica*. London (reed. 1988).

Richter, G. M. (1970): *The Sculpture and Sculptors of the Greeks*^{4}. New Haven-London.

Ridder, A. De (1911): *Collection de Clercq VII. Les bijoux et pierres gravés, II, Les pierres gravées*. Paris.

Ridgway, B. S. (1966): «Notes on the Development of the Greek Frieze». *Hesperia* 35, 188-204.

Ridgway, B. S. (1977): *The Archaic Style in Greek Sculpture*. Princeton.

Ridley, R. T. (1975): «The Enigma of Servius Tullius». *Klio* 57,1, 147-177.

Ridley, R. T. (2015): «The puzzles of Porsenna». *Studi Etruschi* 78, 77-95.

Ridley, R. T. (2017): «Lars Porsenna and the Early Roman Republic». *Antichthon* 51, 33-58.

Rieckhoff, S., Teegen, W.-R. y Wolfram, S., eds. (2009): *Situlen in Archäologie und Kulturgeschichte. Zusammenfassungen der Vorträge auf der Internationalen Table Ronde Morbach-2009 (Leipziger online-Beiträge zur Ur– und Frühgeschichtlichen Archäologie, 32)*. Leipzig.

Rieger, A. K. (2004): *Heiligtümer in Ostia*. München.

Riis, P. J. (1959): «The Danish bronze vessels of Greek, early Campanian, and Etruscan manufactures». *Acta Archaeologica* XXX, 1-50.

Riis, P. J. y Bühl, M.-L. (1990): *Hama II,2. Les objets de la période dite Syro-hittite (Âge du Fer)*. Köbenhavn.

Rísquez, C., Rueda, C. y Herranza, A., eds. (2023): *El reflejo del poder en la muerte. La cámara sepulcral de Toya*. Jaén.

Robert, L. (1977): «Documents d'Asie Mineure. III,2. Le dendrophore à Magnésie». *Bulletin de correspondance hellénique* 101, 77-88.

Roberts, J. J. (1972). *The earliest Semitic pantheon. A study of the Semitic deities attested in Mesopotamia before Ur III*. Baltimore, Md.

Roberts, S. R. (1986): «The Stoa Gutter Well. A Late Archaic Deposit in the Athenian Agora». *Hesperia* 55,1, 74.

Robertson, M. (1988): *s. v.* «Eurynomos». *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* IV,1. München, 109.

Robin, C. (1985): «L'offrande d'une main en Arabie préislamique: essai d'interprétation». C. Robin, ed., *Mélanges linguistiques offerts à Maxime Rodinson par ses élèves, ses collègues et ses amis (Comptes Rendus du Groupe Linguistique d'études chamito-sémitiques supplément 12)*. Paris, 307-320.

Robles, J. (2023): «More than one monument in Pozo Moro? Notes on Iberian Architectural decoration». *Oxford Journal of Archaeology* 42,1, 32-49.

Robles, S., Bermejo, J. y Campos, J. M. (2012): «La ciudad hispanorromana de Ostur». *Anales de Arqueología Cordobesa* 23-24, 75-94.

Rodrigues, V. (2022): «Ornamentos hispanos de inicios de la Edad del Hierro procedentes del Suroeste de Francia: identificación e interpretaciones». R. Graells, P. Camacho y A. J. Lorrio, coords., *Problemas de cultura material. Ornamentos y elementos del vestuario… de la Península Ibérica durante la Edad del Hierro*. Alicante, 321-340.

Rodríguez Adrados, F. (1946): «La fides ibérica». *Emerita* 14, 128-209.

Rodríguez de la Torre, F. (1981): «Efectos del terremoto del l de noviembre de 1755 en localidades de la actual provincia de Albacete». *Al-Basit* 7, 85-125.

Rodríguez de la Torre, F. (1991): «Nuevos documentos albacetenses sobre el terremoto de I de noviembre de 1755». *Al-Basit* 17, 147-167.

Rodríguez de la Torre, F. (2014): *Aportación documental para un catálogo de deslizamientos, desprendimientos, hundimientos, falsos sismos y otros movimientos del terreno en España durante el siglo XIX (Serie Riesgos geológicos/geotecnia, n.º 3)*. Madrid.

Rodríguez González, E. y Celestino, S. (2017): «Las estancias de los dioses: la habitación 100 del yacimiento de Casas del Turuñuelo (Guareña, Badajoz). *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología de la Universidad Autónoma de Madrid* 43, 179-194.

Rodríguez González, E. y Celestino, S. (2019): «Primeras evidencias de un banquete: análisis arquitectónico y material de la estancia S-1 del yacimiento de Casas del Turuñuelo (Guareña, Badajoz)». *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología de la Universidad Autónoma de Madrid* 45, 179-202.

Rodríguez Díaz, A., Ortiz, P., Pavón, I. y Duque, D., eds. (2015): *El tiempo del Tesoro de Aliseda. II. Aproximación a su contexto arqueológico*. Cáceres.

Rodríguez-Ariza, M. O., Gómez Cabeza, F. y Montes Moya, E. (2008): «El Túmulo 20 de la necrópolis ibérica de Tútugi (Galera, Granada)». *Trabajos de Prehistoria* 65,1, 169-180.

Rodríguez-Pascua, M. A., Almagro-Gorbea, M., Perucha, M. A., Silva, P. G., Martínez-Martínez, J., Mediato, J. F. y Giner-Robles, J. L. (2022): «¿Fue el primer edificio de sillería de la Península Ibérica destruido por un terremoto?: el mausoleo íbero del Pozo Moro (Albacete, España)». *Resúmenes de la IV Reunión Ibérica sobre Fallas Activas y Paleosismología, Teruel, España (2022)*. Madrid, 81-83.

Rodríguez-Pascua, M. A., Pérez-López, R., Garduño-Monroy, V. H., Giner-Robles, J. L., Silva, P. G., Perucha-Atienza, M. A., Hernández-Madrigal, V. M. y Bischoff, J. (2012): «Paleoseismic and geomorphologic evidence of recent tectonic activity of the Pozohondo Fault (Betic Cordillera, SE Spain)». *Journal of Iberian Geology* 38,1, 239-251.

Rodríguez-Pascua, M. A., Perez-Lopez, R., Silva, P. G., Giner-Robles, J. L., Garduño-Monroy, V. H. y Reicherter, K. (2011): «A comprehensive classification of earthquake archaeological effects (EAE) for archaeoseismology». *Quaternary International* 242, 20-30

Rohn, H. (2011): *Beschriftete mesopotamische Siegel der Frühdynastischen und der Akkad-Zeit (Orbis Biblicus et Orientalis 32. Series Archaeologica)*. Fribourg-Göttingen.

Roldán, L. (1996): «Placas de marfil etruscas en la Península Ibérica». *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* 7-8, 9-23.

Rolleston, T. W. (1991): *Celtic Myths and Legends*. London (reed.).

Rolley, Cl. (1986): *Greek Bronzes*. London.

Rolley, Cl. (1988): «Importations méditerranéens et repéres chronologiques». *Les Princes Celtes et la Méditerranée. Rencontre de l'Ecole du Louvre*. Paris, 93-101.

Rolley, Cl. (1995): «Production et circulation des vases de bronze de la Grande Grèce á 1'Europe hallstattienne». *Ocnus* 3, 163-178.

Rolley, Cl. (2003): «Le Cratère». Cl. Rolley, ed., *La Tombe princière de Vix*. Paris, 77-143.

Röllig, W. (1969): «Zur phönizischen inschrift der Astarté-Statuette in Sevilla (Hispania 14)». *Madrider Mitteilungen* 10, 141-145.

Romito, M. (1995): *I cinturoni sannitichi*. Napoli.

Ronne-Linders, T. (1963): «A Black-Figured Neck-Amphore of the Leagros Group». *Medelhavsmuseet Bulletin* 3, 54-66.

Roosevelt, Chr. H. (2006): «Symbolic Door Stelae and Graveside Monuments in Western Anatolia». *American Journal of Archaeology* 110,1, 65-91.

Roscher, W. H., ed. (1890-1909): *Aufürlische Lexikon der grichische und römische Mythologie*. Leipzig.

Roscher, W. H. (1890-1894a): *s. v.* «Kentauren». *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie II*. Leipzig, 1032-1088.

Roscher, W. H. (1890-1894b): *s. v.* «Kentauren (als Sternbilder)». *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, II. Leipzig, 1057-1058.

Rossi, C. (2003): *Architecture and Mathematics in Ancient Egypt*. Cambridge.

Rossi, C. (2020): «On Measuring Ancient Egyptian Architecture». *The Journal of Egyptian Archaeology* 106,2, 229-238.

Rottländer, R. C. A. (1979): *Antike Längenmasse. Untersuchungen über ihre Zusammenhänge*. Braunschweig-Wiesbaden.

Rouet, Ph. (2001): *Approches to the Study of Attic Vases. Beazley and Pottier*. Oxford.

Rouillard, P. (1991): *Les Grecs et la Péninsule Ibérique du VII^{e} au IV^{e} siécle avant Jésus-Christ*. Paris.

Rouillard, P. (1993): «Le vas grec à Cabezo Lucero». Aranegui *et al.*, 87-94.

Rouillard, P. (1997): *Antiquités de l'Espagne, Musée du Louvre. Département des Antiquités Orientales*. Paris.

Rouillard, P. y Gutiérrez Garcia, M. A., eds. (2018): *Lapidum natura restat. Canteras antiguas de la península ibérica en su contexto*. Tarragona-Madrid.

Rouillard, P., Costa, L. y Moratalla, J. (2020): *Des carrières en archipel. Au pais de la Dama de Elche (Alicante, España) (Collection de la Casa de Velázquez 178)*. Madrid.

Rovira, C., Lopez Cachero, F. J. y Maziere, F., eds. (2012): *Les necropolis d'incineracio entre l'Ebre i el Tiber (segles IX-VI aC): metodologia, practiques funeraires i societat*. Barcelona.

Rovira Llorens, S. y Montero Ruiz, I. (2018): «Proyecto de arqueometalurgia de la Península Ibérica (1982-2017)». *Trabajos de Prehistoria* 75,2, 223-247.

Rubinson, K. S. (1990): «The Textiles from Pazyryk: A Study in the Transfer and Transformation of Artistic Motifs». *Expedition* 32,1, 49-61.

Rubinson, K. S. (2012a): «Some Metal Belts from Hasanlu». *Nāmvarnāmeh. Papers in Honour of Massoud Azarnoush*. Teherán, 107-112.

Rubinson, K. S. (2012b) «Urartian (?) Belts and Some Antecedents». M. Roaf, S. Kroll y P. Zimansky, eds., *Biainili-Urartu (Proceedings of the Symposium Munich-2007)*. Leuven, 391-396.

Rubio, E. (1998): *Burgos en el recuerdo*. Burgos.

Rubio, F. (1986): *La necrópolis ibérica de La Albufereta de Alicante (Valencia, España) (Academia de Cultura Valenciana. Serie Arqueológica, 11)*. Valencia.

Rubio, R. (1993): «*Collegium dendrophorum*: Corporación profesional y cofradía metróaca». *Gerión* 11, 175-183.

Ruck, C. A. P. (2015): «The Mushroom Stones. Dionysus, Orpheus and the Wolves of War», D. Spasova, ed., *Megalithic Culture in Ancient Thraciae*, Blagoevgrad, 1-7.

Ruggles, C. L. N. (1984): *Megalithic Astronomy (British Archaeological Repports. British Series 123)*. Oxford.

Ruggles, C. L. N., ed. (2014): *Handbook of Archaeoastronomy and Ethnoastronomy*. New York.

Ruiz Bremón, M. (1989): *Los exvotos del santuario ibérico del Cerro de los Santos*. Albacete.

Ruiz Cabrero, L. A. (2003a): «Moraleda de Zafayona». *Epigrafía prerromana*. *Real Academia de la Historia*. *Catálogo del Gabinete de Anrigüedades*. Madrid, 83-86.

Ruiz Cabrero, L. A. (2003b): «El estuche con banda mágica de Moraleda de Zafayona (Granada): una nueva inscripción fenicia». *Byrsa*, *Rivista di arte, cultura e archeologia del Mediterraneo punico* 1, 85-106.

Ruiz Mata, D. (2001): «Arquitectura y urbanismo en la ciudad protohistórica del Castillo de Doña Blanca (El Puerto de Santa María, Cádiz)». D. Ruiz Mata y S. Celestino, eds., *Arquitectura oriental y orientalizante en la Península ibérica*. Madrid, 261-274.

Ruiz Mata, D. y Pérez Pérez, C. J. (1989): «El túmulo 1 de la necrópolis de "Las Cumbres" (Puerto de Santa María, Cádiz)». M. E. Aubet, ed., *Tartessos*. *Arqueología Protohistórica del Bajo Guadalquivir*. Sabadell-Barcelona, 287-295.

Ruiz, A. (1998): «Los príncipes iberos: procesos económicos y sociales». *Los Iberos*. *Príncipes de Occidente (Congreso internacional, Barcelona-1998)*. Barcelona, 285-300.

Ruiz, A. y Molinos, M. (1993): *Los iberos*. *Análisis arqueológico de un proceso histórico*. Barcelona.

Ruiz, A. y Molinos, M. (2010): «De la Cámara de Toya al Hipogeo de Hornos». A. Rodero y M. Barril, eds., *Viejos yacimientos: nuevas aportaciones*. Madrid, 55-77.

Ruiz, A., Risquez, C. y Hornos, F. (1992): «Las necrópolis ibéricas en la Alta Andalucía». J. Blánquez y V. Antona del Val, eds., *Congreso de Arqueología Ibérica*. *Las Necrópolis*. *Madrid-1991*. Madrid, 397-430.

Ruiz Zapatero, G. (1984): *Los campos de urnas del NE*. *de la Península Ibérica (Tesis Dotoral de la Universidad Complutense)*. Madrid.

Ruiz Zapatero, G. (2014): «Los Campos de Urnas». M. Almagro-Gorbea, ed., *Protohistoria de la Península Ibérica del Neolítico a la Romanización*. Burgos, 195-215.

Rumpf, A. (1928): *Katalog der etruskischen Skulpturen*. *Staatliche Museen*. Berlin.

Rundin, J. S. (2004): «Pozo Moro, child sacrifice, and the Greek legendary tradition». *Journal of Biblical Literature* 123,3, 425-447.

Russell, J. M. (1991): *Sennacherib's palace without rival at Nineveh*. Chicago.

Russell, J. M. (1999): «Some painted bricks from Nineveh, a preliminary report». *Iranica Antiqua* 34, 85-114.

Russo Tagliente, A. (1998): «I cavalieri di Londra e Boston: un gruppo bronzeo da Armento». *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Institut*. *Römische Abteilung* 105, 285-294.

Ruzé, F. (2012): *Tyrannie grecque et royautés orientales*. Paris.

Sabatini, B. J. (2007): *The Ingot God: the technological advancement and implementation of metallurgic ability on late Bronze Age Cyprus (Tesis Doctoral, Tufts University)*. Somerville, Boston.

Sabattini, T. (2008): «Il principe della tomba 182 in localita Crocifisso a Matelica». M. Silvestrini y T. Sabattini, eds., *Potere e splendore*. *Gli antichi Piceni a Matelica* (catálogo de exposición). Roma, 200-214.

Saeflund, G. (1937): «Unveröffentliche Antike Steinmetzzeichen und Monogramme aus Unteritalien und Sicilien mit besonderer Berücksichtigung der Stadtmauer von Tyndaris». *Scriti in Onore di Bartolomeo Nogara*. Cità del Vaticano, 409-420.

Saeflund, G. (1986): «"Hieros Gamos". Motive in der Etruskischen Sepulkralkunst». J. Swaddling, ed., *Italian Iron Age Artefacts in the British Museum*. *Papers of the Sixth British Museum Classical Colloquium, London-1972*. London, 471-478.

Saglio, E. (1887): *s. v.* «*Compitalia*». E. Saglio y Ch. Daremberg, *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*. Paris, 1428-1429.

Saidah, R. (1966): «Fouilles de Khaldé. Rapport préliminaire sur la première et deuxième campagnes (1961-1962)». *Bulletin Musée Beyrouth* 19, 51-90

Saint-Denis, E. de (1942): «Les énumérations des prodiges dans l'œuvre de Tite-Live». *Revue de Philologie* 16, 126-142

Sala, F. (2006): «Les fortificacions a la Contestània: entre la representació social i la defensa del territori. A. Oliver, ed., *Arquitectura defensiva*. *La protección de la población y del territorio en época ibérica*. Castellón de la Plana, 123-165.

Salas, M. (2005): *Airón*. *Dios prerromano de Hispania*. Madrid.

Saliby, N. (1989): «Amrit». J.-M. Dentzer y W. Orthmann, eds., *Archéologie et histoire de la Syrie*, 2. *La Syrie de l'époque achéménide à l'avènement de l'Islam*. Saarbrücken, 19-30.

Salzmann, D. (1982): *Untersuchungen zu den antiken Kieselmosaiken von den Anfängen bis zum Beginn der Tesseratechnik (Archäologische Forschungen 10)*. Berlin.

Sams, G. K. (1989): «Sculptured Orthostates at Gordion». *Anatolia and the Near East*. *Studies in Honour of Tahsin Özgüç*. Ankara, 447-454.

Samter, E. (1901): *Familienfeste der Griechen und Romer*. Berlin.

Sánchez, C. (1992): «Las copas tipo Cástulo en la Península Ibérica». *Trabajos de Prehistoria* 49, 127-33.

Sánchez Gómez, P. y Alcaraz Ariza, F. J. (1988): «El paisaje vegetal de la provincia de Albacete». *Al-Basit*. *Revista de estudios albacetenses* 24, 9-44.

Sánchez Jiménez, J. (1947): «Excavaciones arqueológicas en el Llano de la Consolación (Montealegre del Castillo) del Plan Nacional de 1946». *Informes y Memorias de la Comisión General de Excavaciones Arqueológicas* 15, 31-44.

Sánchez Sánchez, J. (1982): *Geografía de Albacete*. *Factores del desarrollo económico de la provincia y su evolución reciente*. Albacete.

Sancisi-Weerdenburg, H. W. A. M. (1983): «The Zendan and the Kaʾbah». H. Koch y D. N. MacKenzie, eds., *Kunst, Kultur und Geschichte der Achämenidenzeit und ihr Fortleben (Akten des Achämeniden-Symposiums Göttingen-1981)*. Göttingen, 145-152.

Sandars, N. K. (1971): *The Epic of Gilgamesh*. London.

Sanmartí, E. (1976): «Cerámicas de importación ática de El Puig (Benicarló, Castellón)». *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología Castellonense* 3, 219-28.

Sanmartí–Grego, E., Castañer, P. y Tremoleda, J. (1992): «Nuevos datos sobre la historia y la topografía de las murallas de Emporion». *Madrider Mitteilungen* 33, 102-112.

Santini, C. (2005): «Tanaquil vel Fortuna». *Giornale Italiano di filologia* 57,2, 189-210.

Santos, M. J. Correia dos (2015): *Santuarios rupestres de la Hispania indoeuropea (Tesis Doctoral de la Universidad de Zaragoza)*. Zaragoza.

Sanz Gamo, R. (1997): *Cultura Ibérica y Romanización en tierras de Albacete. Los siglos de transición*. Albacete.

Sardá, S. y Díloli, J. (2009): «Arqueologia del banquet: ritualització, semiòtica dels aliments i anàlisi contextual». *Citerior. Arqueologia i ciències de l'Antiguitat* 5, 15-56.

Sarlo, D. (2014): «Winged Scarab Imagery in Judah: Yahweh as Khepri». *Eastern Great Lakes Biblical Society (Regional SBL) Annual Meeting, 2014,* Toronto.

Sartre, A. (1989): «Architecture funéraire de la Syrie». J. M. Dentzer y W. Orthmann, eds., *Archéologie et histoire de la Syrie, 2. La Syrie de l'époque achéménide à l'avènement de l'islam*. Paris, 423-446.

Sass, B. (2005): *The alphabet at the turn of the millennium. The West Semitic alphabet ca. 1150-850 BCE. The antiquity of the Arabian, Greek and Phrygian alphabets (Tel Aviv University Institute of Archaeology Occasional Publications 4)*. Tel Aviv.

Sayce, A. (1881): «The Inscription at the Pool of Siloam». *Palestine Exploration Fund Quarterly Statement* 13,2, 69-73.

Scandone-Matthiae, G. (1987): «El Más Allá en el antiguo Egipto». P. Xella, ed., *Arqueología del Infierno. El más allá en el mundo antiguo Próximo-Oriental y Clásico*. Sabadell, 19-37.

Schachner, A. (2011): «Von Einer Anatolischen Stadt Zur Hauptstadt Eines Großreichs. Entstehung, Entwicklung und Wandel Hattušas in Heithitischer Zeit». *Mesopotamia* 46, 79-101.

Schaeffer, C. F. A. (1933): «Les fouilles de Minet-el-Beida et de Ras-Shamra. Quatrième campagne (printemps 1932). Rapport somaire», *Syria* 14, 93-127.

Schaeffer, C. F. A. (1939): *Ugaritica I. Études relatives aux découvertes de Ras Shamra*. Paris.

Schaeffer, C. F. A. (1949): *Ugaritica II*. Paris.

Schaeffer, C. F. A. (1964): «La XVIe Campagne de Fouilles de la Mission Française en Enkomi-Alasia». *Syria* 41, 179-181.

Schaeffer, C. F. A. (1965): «An Ingot God from Cyprus». *Antiquity* 39, 56-57.

Schaeffer, C. F. A. (1971): «Les peuples de la mer et leurs santuaires à Enkomi-Alasia aux XIIe-XIe s. av. n. è.». C. F. A. Schaeffer, ed., *Alasia I*, IV. Paris, 505-573.

Schaeffer-Forrer, C. F. A. (1983): *Corpus des cylindres-sceaux de Ras Shamra-Ugarit et d'Enkomi-Alasia I*. Paris.

Schäfer, Th. (1989): *Imperii Insignia. Sella curules und Fasces. Zur Repräsentation römischer Magistrate*. Mainz.

Schaper, J. (2020). «Elements of a History of the Soul in North-West Semitic Texts: *npš/nbš* in the Hebrew Bible and the Katumuwa Inscription». *Vetus Testamentum* 70,1, 156-176.

Schattner, Th. G. (1996): «Architrav und Fries des archaischen Apollontempels von Didyma». *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 111, 1-23.

Schattner, Th. G. (2012): «Kurze Bemerkung zu den Figurenfriesen und Prozessionsdarstellungen auf westhispanischen Denkmälern». *Madrider Mitteilungen* 53, 403-428.

Schattner, Th. G., Mariné, M., Koch, M. y Geldmacher, N. (2006): «Bericht über die Kampagnen der Jahre 2004/05 im Heiligtum des Vaelicus in Postoloboso (Candeleda, Prov. Ávila)». *Madrider Mitteilungen* 47, 193-207.

Schauenburg, K. (1971): «Herakles bei Pholos». *Atischer Mitteilungen* 86, 43-54.

Schauenburg, K. (1981): «Zu einer Situla in Provatbesitz». *Mededelingen Nederlands Historisch Instituut Rome* 8, 83-89.

Schefold, K. (1964): *Frühgriechische Sagenbilder*. München.

Schefold, K. (1978): *Götter– und Heldensagen der Griechen in der Spätarchaischen Kunst*. München (reed. 1993).

Schefold, K. (1993): *Götter– und Heldensagen der Griechen in der Früh– und Hocharchaischen Kunst*. München.

Scherer, Chr. (1886): *s. v.* «Hermes». W. H. Roscher, ed., *Ausführliches Lexikon des griechischen und römischen Mythologie*. Leipzig, 2374 s.

Schiering, W. (1977): «Orientalisierende Kardiophylakes mit Reliefdarstellungen aus dem westlichen Mittelitalien». *Römischer Mitteilungen* 85, 1-26

Schiffler, B. (1976): *Die Typologie des Kentauren in der antiken Kunst vom 10. bis zum Ende des 4. Jhs. v. C. (Ph.D. dissertation)*. Frankfurt.

Schmidt, J. (1916): *s. v.* «Typhon-Typhoneus». W. H. Roscher, ed., *Aufürlische Lexikon der grichische und römische Mythologie V.* Leipzig, 1426-1454.

Schmidt, B. B. (1996): *Israel's Beneficent Dead. Ancestor Cult and Necromancy in Ancient Israelite Religion and Tradition*. Eisenbrauns.

Schmökel, H. (1956): *Heilige Höchzeit und Hohestlied*. Wiesbaden.

Schmökel, H. (1957-1958): «Ziegen am Lebensbaum». *Archiv für Orient Forschung* 18, 373-378.

Schneider, K. (1922): *s. v.* «*kottabos*». *Realencyklopädie der classischer Wissenschaft XI*. Suttgart, 1528-1542.

Schneider, P. (2015): «Old shoes, new feet, and the puzzle of the first square in ancient Egyptian architecture». K. Williams y M. J. Ostwald, eds., *Architecture and mathematics from antiquity to the future* I. *Antiquity to the 1500s*. Basel, 97-111.

Schöne, A. (1987): *Der Thyasos. Eine ikonographische Untersuchung über das Gefolge des Dionyssos in der attischen Vasenmalerei des 6. und 5. Jhts. vor Chr.* Goteborg.

Schroer, S. (1984): «Zur Deutung unter der Grabinschrift von Chirbet el-Qom». *Ugarit-Forschungen* 15, 191-199.

Schubart, H. y Maass-Lindemann, G. (1995): «Las excavaciones en la Necrópolis de Jardín (Vélez-Málaga, Málaga)». *Cuadernos de Arqueología Mediterránea* 1, 57-64.

Schubart, H. y Niemeyer, H. G. (1976): *Trayamar (Excavaciones Arqueológicas en España 90)*. Madrid.

Schüle, W. (1961a): «Vorformen von Fußzier und Armbrustkronstruktion der Hallstatt-D-Fibeln». *Madrider Mitteilungen* 2, 55-69.

Schüle, W. (1961b): *Las más antiguas fíbulas con pie alto y ballesta (Trabajos de Prehistoria 2)*, Madrid.

Schüle, W. (1969): *Die Meseta-Kulturen der Iberischen Halbinsel (Madrider Forschungen 3)*. Berlin.

Schüle, W. y Pellicer, M. (1963): «Ein Grab aus der iberischen Nekropole von Galera (Granada)». *Madrider Mitteilungen* 4, 39-50.

Schulman, A. R. (1985): «The cult statue Reshep, he who hears prayers». *Bulletin of the Eyptological Seminar* 6, 89-106.

Schulten, M. (1937): *Viriato*. Madrid.

Schulten, A. (1945): *Tartessos*², Madrid (1922).

Schürr, D. y Dönmez, A. (2015): «Zum Agora-Pfeiler in Xanthos IV: Finding a new fragment of the inscription and evidence pointing to a temenos-tomb. Das neue Fragment und das «reine» Temenos». *Kadmos* 54,1-2, 119-149.

Schweizer, B. (1936): «Der Paris des Polygnot». *Hermes* 71,3, 288-294.

Sciacca, F. y Di Blasi, L. (2003): *La tomba Calabresi e la Tomba del Tripode di Cerveteri*. Città del Vaticano.

Scigliuzzo, E. (2005): *Avori Siro-Fenice. Uno studio della «intermediate tradition» (Ph. D. diss.)*. Pisa.

Scott, R. B. Y. (1939): «The Pillars Jachin and Boaz». *Journal of Biblical Literature* 58,2, 143-149.

Scott, R. B. Y. (1958): «The Hebrew Cubit». *Journal of Biblical Literature* 77, 205-214.

Scott, R. B. Y. (1959a): «Weights and Measures of the Bible». *Biblical Archaeologist* 22, 22-40.

Scott, R. B. Y. (1959b): «A Note on R.B.Y. Scott's «The Hebrew Cubit»: Reply». *Journal of Biblical Literature* 78,1, 77.

Sébillot, P. (1904): *Le folk-lore de la France,* I. *Le ciel et la terre*. Paris (reed. 2014).

Seeden, H. (1980): *The Standing Armed Figurines in the Levant (Prähistorische Bronzefunde, I.1B),* München.

Seeher, J. (2007): *A Mudbrick City Wall at Hattuša. Diary of a Reconstruction*. Istambul.

Seeher, J. (2009): «Die Techniken der Steinbearbeitung in der hethitischen Architektur des 2. Jahrtausends v. Chr.» M. Bachmann, ed., *Bautechnik im antiken und vorantiken Kleinasien. Internationale Konferenz in Istanbul 2007*. Istanbul, 119-156.

Seeliger, K. (1890): *s. v.* «Hesperiden». W. H. Röscher, ed., *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie, I,2*. Leipzig, 2594-2603.

Sefati, Y. (1998): *Love Songs in Sumerian Literature. Critical Edition of the Dumuzi-Inanna Songs*. Ramat Gan, Israel.

Seibert, I. (1973): *Die Frau im Alten Orient*. Leipzig (reed. 1976).

Seidl, U. (1989): *Die babylonischen Kudurru-reliefs. Symbole mesopotamischer Gottheiten (Orbis Biblicus et Orientalis 87)*. Freiburg-Göttingen.

Seki, T. (1985): *Untersuchungen zum Vertältnis von Gefässform und Malerei attischer Schalen*, Berlin.

Selva, A. y Jordán, J. M. (1988): «Notas sobre la red viaria romana en la comarca de Hellín-Tobarra (Albacete)». A. González Blanco, ed., *Vias romanas del sureste*. Murcia, 85-99.

Senent, J. (1930): *Excavaciones en la necrópolis de El Molar (MJSEA 107)*. Madrid.

Senff, R. (1993): *Das Apollonheiligtum von Idalion. Architektur und Statuenausstattung eines zyprischen Heiligtums (Studies in Mediterranean Archaeology 94)*. Jonsered.

Sergent, B. (1995): *Lug et Apollon*. Bruxelles.

Sergent, B. (1999): «Le porc indo-européen, d'ouest à est». Ph. Walter, ed., *Mythologies du porc (Colloque international de Saint-Antoine-l'Abbaye-1998)*. Grenoble 1999, 13-49.

Sergent, B. (2004): *Celtes et grecs. Le livre des dieux*. Paris.

Serrano, T. (2019): «Una nueva lectura espacial del gran edificio de Alhonoz (Sevilla)». *Antesteria* 8, 39-59.

Seyer, M. (2016): «Vorbild im Monumentalen. Zur Adaption dynastischer Grabanlagen in Lykien». Chr. Berns y C. Huguenot, eds., *Griechische Monumental Gräber*. Düren, 267-396.

Seyer, M. (2020): «Pillar Tombs and the Achaemenid Rule in Lycia». A. Dahlén, ed., *Achaemenid Anatolia. Persian presence and impact in the Western satrapies 546-330 BCE. (Proceedings of an International Symposium at the Swedish Research Institute in Istanbul-2017. Boreas. Uppsala Studies in Ancient Mediterranean and Near Eastern Civilizations 37)*. Uppsala, 217-247.

Sgubini-Moretti, A. M. (1980): «Elemento angulare con protome leonina». M. Pallottino, ed., *Prima Italia*. Roma, 135.

Shapiro, A. (2004a): «Dance in Homeric society and in Geometric Greece», *Thesaurus cultus et ritus antiquorum II*. Los Angeles, 301-303.

Shapiro, A. (2004b): «III. Context of dance in Greek cult», *Thesaurus cultus et ritus antiquorum II*. Los Angeles, 310-312.

Shea, W. H. (1990): «La inscripción de la tumba de Khirbet El-Qom otra vez». *Vetus Testamentum* 40,1, 110-116.

Shear Jr., T. L. (1993): «The Persian destruction of Athens. Evidence from Agora deposits». *Hesperia,* 62,4, 383-482.

Shefton, B. B. (1982): «Greeks and Greek Imports in the South of de Iberian Peninsula». H.-G. Niemeyer, ed., *Phönizier im Westen (Madrider Beiträge 8)*. Mainz: 337-370.

Shefton, B. B. (1995a): «Greeks Imports at the Extremities of the Mediterranean, West and East: Reflections on the Case of Iberia in the Fifth Century BC». B. Cunliffe y S. Keay, eds., *Social Complexity and the Development of Towns in Iberia. From the Copper Age to the Second Century AD (Proceedings of the British Academy 86)*. Oxford, 127-155.

Shefton, B. B. (1995b): «Castulo cups in the Aegean, the Black Sea area and the Near East with the respective hinterland». *Actes du 6e symposium de Vani (Colchide), 1990 (Collection de l'Institut des Sciences et Techniques de l'Antiquité 613)*. Besançon-Paris-Tbilisi, 163-186.

Shefton, B. B. (1995c): «The Castulo cup: an Attic shape in black glaze of special significance in Sicily». *I vasi attici* *ed altre ceramiche coeve in Sicilia, I (Atti del convegno internazionale Catania, Camarina, Gela, Vittoria, 1990)*. Catania, 85-98.

Shiloh, Y. (1979): *The Proto-aeolic Capital and the Ashlar Masonry (QEDEM 11)*. Jerusalem.

Shoe, T. (1936): *Profiles of Greek Mouldings*. Cambridge.

Shonkwiler, R. L. (2014): *The Behdetite. A Study of Horus the Behdetite from the Old Kingdom to the Conquest of Alexander* (Dr. Th. Chicago University). Chicago.

Sidorova, N. (1996): *Corpus Vasorum Antiquorum Russia 1. Pushkin State Museum of Fine Arts, Moscow. Attic Black-Figured Vases*. Roma.

Siebert, G. (1978): «Signatures d'artistes, d'artisans et de fabricants dans l'Antiquité classique». *Ktèma* 3, 111-131.

Silgo, L. (2013): *Estudio de toponimia ibérica. La toponimia de las fuentes clásicas, monedas e inscripciones*. Valencia.

Sillières, P. (1977): «Le "Camino de Aníbal"». *Mélanges Casa Velázquez* 13, 31-84.

Sillières, P. (1982): «Una grande route romaine menant à Carthagène: la voie Saltigi-Carthago Nova». *Madrider Mitteilungen* 23, 248-257.

Silva, N. (2013): «La mano de Fátima». *Revista Digital de Iconografía Medieval* V, n.º 10, 17-25.

Silva, P. G., Bardají, T., Roquero, E., Martínez-Graña, A., Perucha, M. A., Huerta, P., Lario, J., Giner-Robles, J. L., RodríguezPascua, M. A., Pérez-López, R., Cabero, A., Goy, J. L. y Zazo, C. (2015): «Paleogeografía sísmica de zonas costeras en la Península Ibérica: su impacto en el análisis de terremotos antiguos e históricos en España». *Cuaternario y Geomorfología* 29,1-2, 31-56.

Simon, E. (1969): *Die Götter der Griechen*. München.

Simon, E. (1978): «Zwei Springtänzer – *Doios kybistetere*». *Antike Kunst* 21, 66-69.

Simpson, E. (1990): «"Midas Bed" and a Royal Phrygian Funeral». *Journal of Field Archaeology* 17,1, 69-87.

Simpson, E. (1996): «Phrygian Furniture from Gordion». G. Herrmann, ed., *The Furniture of the Western Asia. Ancient and Traditional*. Mainz, 187-209.

Simpson, E. (2010): *The Gordion Wooden Objects. The Furniture from Tumulus MM (Culture and History of the ancient Near East, 32)*. Leiden.

Siret, L. (1909): *Villaricos y Herrerías. Antigüedades púnicas, romanas, visigodas y árabes (Memorias de la Real Academia de la Historia XIV)*. Madrid.

Skorpen, P. (2012): *The mysteries of Artemis of Ephesos*. Yale.

Smith, C. B. (1938): *Egyptian Architecture as cultural expression*. Nueva York-London.

Smith, H. S. y Stewart, H. M. (1984): «The Gurob Shrine Papyrus». *Journal of Egyptian Archaeology* 70, 54-64.

Smith, M. S. (1987): «God Male and Female in the Old Testament: Yahweh and his Asherah». *Theological Studies* 48, 333-340.

Smith, M. S. (2003): *The Origins of Biblical Monotheism. Israel's Polytheistic Background and the Ugaritic Texts*. Oxford.

Smith, M. S. (2006)*: The Rituals and Myths of the Feast of the Goodly Gods of KTU/CAT 1.23*. Atlanta.

Smith, M. S. y Pitard, W. T. (2009): *The Ugaritic Baal Cycle II. Introduction with Text, Translation & Comentary of KTU/CAT 1.3-1.4 (Supplements to Vetus Testamentum, 114)*. Leiden-Boston.

Smith, S. (1928): «Notes on the "Assyrian Tree"». *Bulletin of the School of Oriental Studies* 4, 69-76.

Smith, T. J. (2004): «IV. Major cult involving dances. F. Dionyssos», *Thesaurus cultus et ritus antiquorum II*. Los Angeles, 331-334.

Smoquina, E. (2013): «I centauri e le sfingi nell'Etruria in età orientalizzante: tra decorazione e narrazione». M. C. Biela *et al*., eds., 287-314.

Steiner, R. C. (2015): *Disembodied Souls. The Nefesh in Israel and Kindred Spirits in the Ancient Near East, with an Appendix on the Katumuwa Inscription*. Atlanta.

Soden, W. von (1964): *Die Schutzgenien Lamassu und Schedu in der babylonisch-assyrischen Literatur*. Berlin.

Solá Solé, J. M. (1965): «Miscelánea púnico-hispana III», *Sefarad* 25, 27-33.

Somella, P. (1971-1972): «Heroon di Enea a Lavinium». *Rendiconti della Pontificia Accademia di Archeologia* 44, 47-74.

Sommerfeld, W. (1985): «The Rise of Marduk. Some Aspects of Divine Exaltation». *Sumer* 41, 97-100.

Soria, L. (2000): «La estructuración del territorio albacetense durante el ibérico pleno (ss. v-iii a.C.): los grandes asentamientos y su distribución en el espacio». R. Sanz Gamo, ed., *II Congreso de Historia de Albacete, 1. Arqueología y Prehistoria*. Albacete, 137-142.

Soria, L., J. F. Jordán y F. J. López Precioso (1992): «Asentamientos ibéricos en el Campo de Hellín: su relación con el trazado viario y la red comercial». *Verdolay* 4, 51-62.

Soury, J. (1874): «La Phénicie d'après les dernières découvertes archéologiques». *Revue des Deux Mondes (3e période)* 12, 783-815.

Sousa, R. (2018): *Gleaming Coffins. Iconography and Symbolism in Theban Coffin Decoration (21st. Dinasty)*. Coimbra.

Soyez, B. (2015): *Byblos et la fête des Adonies*. Leiden.

Spanò-Giammellaro, A. (2004): «I luoghi della morte: impianti funerari nella Sicilia fenicia e punica». A. González Prats, ed., *El mundo funerario. Actas del III Seminario Internacional sobre Temas Fenicios*. Alicante, 315-408.

Sparkes, B. A. (1960): «Kottabos: an Athenian after-dinner game». *Archaeology* 13, 202-207.

Sparkes, B. A. y Talcott, L. (1970): *Black and plain pottery of the 6th., 5th. and 4 th. Centuries B.C. (The Athenian Agora XII)*. Princeton.

Sprenger, M. y Bartoloni, G. (1977): *Die Etrusker. Kunst und Geschichte*. München.

Staccioli, R. A. (1980): «Le finte porte dipinte nelle tombe arcaiche etrusche». *Quaderni dell'Istituto di archeologia e storia antica (Chieti)* 1, 1-17.

Stavrakopoulou, F. (2004): *King Manasseh and Child Sacrifice. Biblical Distortions of Historical Realities*. Berlin-New York.

Steinkeller, P. (1990): «More on the Name of Nergal and Related Matters». *Zeitschrift für Assyriologie* 80, 53-59.

Sterck, Cl. (1995): «Diane Arduenna ou la divine Ardenne». *Ollodagos* 8, 49-83.

Sterck, Cl. (1998): *Sangliers Père & Fils. Rites, mythes et dieux celtes du porc et du* sanglier. Brusseles

Stern, E. M. (1980): «Zeus und die Tempel von Paestum». *Mededelingen van het Nederlands Instituut te Rome* 42, 43-70.

Steuernagel, D. (1998): «Der Freskenzyklus der Tomba François. Versuch einer Deutung». *Altertum* 44,1, 31-46.

Stevenson, A. (2015): *The Petrie Museum of Egyptian Archaeology. Characters and Collections*. London.

Stibbe, C. (2000): *Sons of Hephaistos. Aspects of the Archaic Greek Bronze Industry*. Rome.

Stibbe, C. (2006): *Agalmata (Babesch, Bulletin Antike Beschaving. Supplement 11)*. Leuven.

Stockton, E. D. (1975): «Phoenician Cult Stones». *Australian Journal of Biblical Archaeology* 2,3, 1-27.

Stoev, A., Maglova, P. y Spasova, M. (2018): «Evolution of astronomical facilities and practices in ancient Thrace», *Mediterranean Archaeology and Archaeometry* 18,4, 107-113.

Stopponi, S., ed. (1985): *Casi e palazzi d'Etruria*. Milano.

Strandberg-Oloffson, M. (1984): *Acquarossa V. The Head Antefixes and Relief Plaques I. A Reconstruction of a Terracotta Decoration and its Architectural Setting (Acta Instituti Romani Regni Sueciae, 4.º, 38-V-1)*. Stockholm.

Strawn, B. A. (2001): *«What is Stronger than Lions»? Leonine Image and Metaphor in the Hebrew Bible and the Ancient Near East (Ph. D. Thesis, Faculty of Theological Seminary, Princeton University)*. Princeton, N.J.

Strawn, B. A. (2005): *What is Stronger than a Lion? Leonine Image and Metaphor in the Hebrew Bible and the Near East (Orbis Biblicus et Orietalis 212)*. Fribourg-Göttingen.

Strombel, A. (1964): «Masse und Gewichte», *Biblisch-Historisches Handworterbuch II*. Göttingen, 1159-1169.

Strommerger, E. (1962): *Fünf Jahrtausende Mesopotamien: die Kunst von Anfängen um 5000 v. Chr. bis zu Alexander der Grossen*. München.

Stronach, D. (1964): «Excavations at Pasargadae. Second Preliminary Report». *Iran* 2, 21-39.

Stronach, D. (1978): *Pasagardae*. Oxford.

Stronach, D. (1993): «Patterns of Prestige in the Pazyryk Carpet: Notes on the Representational Role of Textiles in the First Millennium B.C.». M. L. Eiland, Jr., R. Pinner y W. B. Denny, eds., *Oriental Carpet and Textile Studies IV*. Berkeley, 19-34.

Struble, E. J. y Herrmann, V. R. (2009): «An Eternal Feast at Sam'al: The New Iron Age Mortuary Stele from Zincirli». *Bulletin of the American Schools of Oriental Research* 356, 15-49.

Stucky, R. A. (1974): *Engraved Tridachna Shells* (*Dedalo* 19), Sao Paulo, 7-170.

Stucky, R. A. (1984): *Tribune d'Echmoun. Ein griechischer Reliefzyklus des 4. Jahrhunderts v. Chr. in Sidon (Antike Kunst Beiheft 13)*. Basel.

Stucky, R. A. (1991): «Il santuario di *Eshmun* a Sidone e gli inizi dell'ellenizzazione in Fenicia». *Scienze dell'Antichità* 5, 461-482.

Stucky, R. A. (1993): *Die Skulpturen aus dem Eschmun-Heiligtum bei Sidon. Griechische, römische, kyprische und phönizische Statuen und Reliefs vom 6 Jahrhundert vor Chr. bis zum 3. Jahrhundert nach Chr. (Antike Kunst Beiheft 17)*. Basel.

Stucky, R. A. (2005): *Das Eschmun-Heiligtum von Sidon. Architektur und Inschriften (Antike Kunst Beiheft 19)*. Basel.

Stucky, R. A. (2007): «Les tridacnes à décor gravé». *La Méditerranée des Phéniciens de Tyr à Carthage*. Paris, 218-223.

Stucky, R. A. y Mathys, H.-P. (2000): «Le sanctuaire sidonien d'Echmoun. Aperçu historique du site, des fouilles et des découvertes faites à Bostan ech-Cheikh». *Bulletin d'Archéologie et d'Architecture Libanaises* 4, 123-148.

Stucky, R. A., Mathys, H.-P. y Wachter, R. (2004): «Ψειλωτής (Psilotes). A New Greek Word from the Sanctuary of Eshmun at Sidon». *Archaeology and History in the Lebanon* 20, 75-82.

Stylianou, A. y Schollmeyer, P. (2007): *Dynastensarkophage mit szenischen Reliefs aus Byblos und Zypern. Teil 2: Der Sarkophag aus Amathous als beispiel kontaktinduzierten Wandels. Der Sarkophag aus Golgoi. Zur Grabrepräsentation eines zyprischen Stadtkönigs*. Mainz.

Sugimoto, D. T., ed. (2014): *Transformation of a Goddess. Ishtar / Astarte / Aphrodite (Orbis Biblicus et Orientalis 263)*. Fribourg-Göttingen.

Summerer, L. y von Kienlin, A. (2016): «Roofing the Dead. Architectural Allusions in Anatolian Tumuli». O. Henry y U. Kelp, eds., *Tumulus as Sema*. Berlin, 501-511.

Summers G. D. y Ozel E. (2012): «The Hittite Stone and Sculpture Quarry at Karakız Kasabası and Hapis Boğazı in the District of Sorgun, Yozgat, Central Anatolia». *American Journal of Archaeology* 116,3, 507-519.

Suter, C. (1992): «Die Frau am Fenster in der orientalischen Elfenbein-Schnitzkunst des frühen 1. Jahrtausends v. Chr.». *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Baden-Württemberg* 29, 7-28.

Suter, C. (2010): «Luxury Goods in Ancient Israel: Questions of Consumption and Production». P. Matthiae, F. Pinnock, L. Nigro y N. Marchetti, eds., *Proceedings of the 6th International Congress on the Archaeology of the Ancient Near East-2005, 1*. Roma-Wiesbaden, 993-1002.

Suter, C. (2015): «Classifying Iron Age Levantine Ivories: Impracticalities and a New Approach». *Altorientalische Forshungen* 42,1, 31-45.

Svenbro, J. y Scheid, J. (1985): «Byrsa. La ruse d'Élissa et la fondation de Carthage». *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations* 40,2, 328-342.

Sybel, L. von (1884-1890): *s. v.* «Chiron». *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie* 1. Leipzig, 888-892.

Symington, D. (1996): «Hititte and neohititte furniture». G. Herrmann, ed., *The furniture of Western Asia. Ancien and Traditional*. Mainz, 111-138.

Szeliga, G. (1983): *The Dioskouroi on the Roof. Archaic and Classical Equestrian Acroteria in Sicily and South Italy (Bryn Mawr College PhD Dissertation)*. Ann Arbor, Michigan.

Szilagyi, J. G. (1997): *s. v.* «Olta». *Lexicon Iconographicum Mithologiae Classicae* VIII,1. Zürich-Düsseldorf, 35-37.

Sznycer, M. (1981a): «Sémites occidentaux. Les religions et les mythes et les problèmes de méthode». Y. Bonnefoy, ed., *Dictionnaire des mythologies II*. Paris, 421-429.

Sznycer, M. (1981b): «Le problème de la royauté dans le mond punique». *Bulletin archéologique du Comité des Travaux Historiques et Scientifiques* 17, 291301.

Talavera, J. (1998-1999): «Las destrucciones de la estatuaria ibérica en el Levante peninsular». *Lucentum* 17-18, 117-130.

Tapia, A. M. (1984): «Inanna/Ishtar. Origen y evolución de una figura religiosa». *Cuadernos Judaicos* 14, 14-135.

Taracha, P. (2012): «The Sculptures of Alacah Hüyük: A Key to Religious Symbolism in Hittite Representational Art». *Near Eastern Archaeology* 75, 108-115.

Tarditi, Ch. (1996): *Vasi di bronzo in area Apula. Produccione greche ed italiche di età arcaica e classica*. Lecce.

Tarradell, M. (1968): *Arte Ibérico*. Barcelona.

Tassignon, I. (2013): *Le «Seigneur aux lions» d'Amathonte. Étude d'iconographie et d'histoire des religions des statues trouvées sur l'agora*. Paris.

Tasso, A. (2013): *Pylai aidao: un percorso iconografico e letterario sulla diffusione del tema delle Porte dell'Ade da oriente a Occidente*. Oxford.

Tatishvili, I. y Gordeziani, L. (2022): «Hittite Funeral Traditions and Afterlife Beliefs in the Context of Hittite Cosmology». *Ancient Near Eastern Weltanschauungen in Contact and in Contrast. Rethinking Ideology and Propaganda in the Ancient Near East*. Münster, 309-322.

Tatton-Brown, V. (1994): «Phoenicians at Kouklia?». F. Vandenabeele y R. Laffineur, eds., *Cypriote Stone Sculpture. Proceedings of the Second International Conference of Cypriote Studies, Brussels-Liège-Amsterdam 1993*. Brüssel, 71-77.

Tatton-Brown, V. (2004): «Le sarcophage d'Amathonte». A. Hermary, ed., *Amathonte II. La sculpture*. Paris, 74-83.

Tatton-Brown, V. y Crouwel, J. (2002): «A Terracotta Horse and Rider in Brussels». *Selected Writings on Chariots and other Early Vehicles, Riding and Harness (Culture and History of the Ancient Near East, 6)*. Leiden, 430-438.

Taylor, J. E. (1995): «The Asherah, the Menorah and the Sacred Tree». *Journal for the Study of the Old Testament* 20, n.º 66, 29-54.

Taylor, K. (2017): *The Erra Song. A Religious, Literary, and Comparative Analysis (Th. D., Harvard University. Graduate School of Arts & Sciences)*. Cambridge, MA.

TDOT (2001): *s. v.* «'ammûd». G. J. Botterweck, H. Ringgren y H.-J. Fabry, eds., *Theological Dictionary of the Old Testament XI*. Cambridge, 187-192.

Teichmann F. (1999): *Die ägyptischen Mysterien*. Stuttgart.

Teissier, B. (1996): *Egyptian Iconography on Syro-Palestinian Cylinder Seals of the Middle Bronze Age (Orbis Biblicum et Orietalis 11)*. Fribourg-Göttingen.

Teixidor, J. (1983): «Les tablettes d'Arslan Tash au Musée d'Alep». *Aula Orentalis* 1, 105-108.

Tejera, A. y Toscano, Cl. (2022): «Las tumbas principescas de La Joya». *La necrópolis tartésica de La Joya (Huelva) 50 años después (Onoba monografías 10)*. Huelva, 191-225.

Testa, A. (1989): *Candelabri e Thymiateria. Museo Gregoriano Etrusco*, Roma.

Thalmann, J. P. (1983): «Les niveaux de l'Âge du Bronze et de l'Âge du Fer à Tell 'Arqa». *Atti del I Congresso Internazionale di Studi Fenici e Punici I*. Roma, 217-221.

Theis, Chr. (2022): *Mehrköpfige Wesen in der Bibel und im syrisch-palästinischen Raum (Ägypten und Altes Testament 115)*. Münster.

Thom, A. (1971): *Megalithic Lunar Observatories*. Oxford.

Thompson, s. (1955-1958): *Motif-Index of Folk Literature. A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Medieval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-books and Local Legends, 1-6*. Copenhague-Blomington.

Thureau-Dangin, F. (1896): «Quelques mots de métrologie». *Zeitschrift für Assyriologie und verwandte Gebiete* 11, 428-432.

Thureau-Danghin, F. (1921): «Numération et métrologie sumériennes». *Revue d'Assyriologie* 18, 123-142.

Thureau-Dangin, F. (1930): «L'inscription des lions de Til-Barsib». *Revue d'Assyriologie et d'archéologie orientale* 27,1, 13.

Thureau-Dangin, F., Barrois, A., Dossin, G. y Dunand, M. (1931): *Arslan Tash*. Paris.

Thureau-Dangin, F. y Dunand, M. (1936): *Til-Barsib*, I-II. Paris.

Tigay, J. H. (1971): *Literary-critical studies in the Gilgamesh Epic. An Assyriological contribution to Biblical literary criticism (Univ. Microfilms Intern., 198)*. Michigan.

Tigay, J. H. (1982): *The Evolution of the Gilgamesh Epic*. Philadelphia.

TIR J-30 (2001): *Tabula Imperii Romani. Hoja J-30. Valencia*. Madrid.

Todisco, L. (2007): «Danze orientali tra Attica e Magna Grecia». F. Giudice y R. Panvini, eds., *Il greco e il barbaro e la ceramica attica*. Roma, 131-150.

Torelli, M. (1966): «Un "templum augurale" d'età repubblicana a Bantia». *Atti Accademia Nazionale dei Lincei VIII. Rendiconti di Classe di Science morali, storische e filologiche* 8,21, 1-21.

Torelli, M. (1981): *Storia degli etrusci*. Roma-Bari.

Torelli, M. (1985): *L'arte degli Etruschi*. Roma.

Torelli, M. (2011): «Bellum in privatam curam (Liv. II,49,1). Eserciti gentilizi, sodalitates e isonomia aristocratica in Etruria e Lazio arcaici». C. Masseria y D. Loscalzo, eds., *Miti di guerra, riti di pace. La guerra e la pace: un confronto interdisciplinare. Atti del Convegno (Torgiano–Perugia 2009)*. Bari, 225-234.

Torelli, M. (2018): *La «Tumba del Guerrero» del Museo de Málaga*. Málaga.

Torrecillas, J. F. (1985): *La necrópolis de época tartésica del Cerrillo Blanco (Porcuna, Jaén)*. Jaén.

Torres, M. (1999): *Sociedad y mundo funerario en Tartessos (Bibliotheca Archaeologica Hispana 3)*. Madrid.

Torres, M. (2002): *Tartessos (Bibliotheca Archaeologica Hispana 14)*. Madrid.

Torres, M. (2009): «Tartessos». M. Almagro-Gorbea, coord., 99-110.

Torres Martínez, J. (2007): «De los trabajos y los días: el calendario de tradición celta en la Península Ibérica».

Pasado y presente de los estudios celtas. Ortigueira, 305-348.

Touchefeu-Meunier, O. (1997): *s. v.* «Typhon». *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* VIII,1. Zürich-Düsseldorf, 147-152.

Toynbee, J. M. C. (1996): *Death and Burial in the Roman World*. London-Baltimore.

Traficante, V. (2012): «I mostri marini: la rappresentazione del tritone nell'arte etrusca arcaica». Biella *et al*., 2012, 433-448.

Tréziny, H. (2010): «Les fortifications grecques. L'apport de la Grèce d'Occident». *Les fortifications grecques (Les Dossiers d'Archéologie 342),* 80-87.

Trías, G. (1968): *Cerámicas griegas de la Península Ibérica, I-II*. Valencia.

Trillmich, W. (1976): «Das Problem der Grabanlage von Pozo Moro: Orientalische Wurzeln der Iberischen Plastik?». *Mitteilungen des Deutschen Archäologen-Verbandes e. V.* 7, 56-61

Trinquet, J. (1957): *s. v.* «Métrologie biblique». *Dictionnaire de la Bible. Supplement 5,* 1212-1250.

Tritsch, F. J. (1943): «False Doors on Tombs». *Journal of Hellenic Studies* 63, 113-115.

Tsukimoto, A. (1985): *Untersuchungen zur Totenpflege (kispum) im alten Mesopotamien*. Neukirchen-Vluyn.

Tubb, J. (2016): «Phoenicians and Aramaeans». J. Aruz y M. Seymour, eds., *Assyria to Iberia. Art and Culture in the Iron Age*. New York, 132-135.

Tuckett, F. F. (1893): «Notes on Ancient Egyptian Methods of Hewing, Dressing, Sculpturing and Polishing Stone». *Proceedings Clifton Antiquarian Club* 2, 115-135.

Turcan, R. (1989): *Les cultes orientaux dans le monde romain*. Paris.

Tursi, G. (2023): «The lotus flower as royal attribute: a Canaanite re-interpretation of an Egyptian motif». *Vicino Oriente* 27, 101-126.

Uberti, M. L. (1995): «Stèles». V. Krings, ed., *La civilisation phénicienne et punique. Manuel de recherche*. London-New York-Köln, 674-697.

Uehlinger, Chr. (2024). «Mastering the Seven-Headed Serpent: A Stamp Seal from Hazor Provides a Missing Link Between Cuneiform and Biblical Mythology». *Near Eastern Archaeology* 87,1, 14-19.

Ugalde, M. de (1981): *Historia de Euskadi 6*. Barcelona.

Uggeri, G. (1966): *s. v.* «Tifone». *Enciclopedia dell'Arte Antica Classica e Orientale VII*. Roma, 852-853.

Untermann, J. (1975-1997): *Monumenta Linguarum Hispanicarum, I-IV*. Wiesbaden.

Untermann, J. (1985): «Lenguas y unidades políticas del Suroeste hispánico en época prerromana». Chr. Wentzlaff-Eggebert, ed., *De Tartessos a Cervantes*. Colonia-Viena, 1-40.

Untermann, J. (2002): «Dos nuevos textos ibéricos del sur de Francia». *Palaeohispanica* 2, 355-361.

Ure, P. N. (1927): *Sixth and Fifth Century Pottery from Excavations made at Rhitsona*. Oxford.

Uroz, H. (2006): *El programa iconográfico religioso de la «tumba del orfebre» de Cabezo Lucero (Guardamar del Segura, Alicante*). Murcia.

Uroz Rodríguez H., Lorrio Alvarado A. J. y Uroz Sáez J. (2022): «La muralla y las primeras huellas de urbanismo de la fase ibérica antigua de La Alcudia de Elche». *Complutum* 33,1, 177-209.

Ussishkin, D. (1970): «The Syro-Hittite Ritual Burial of Monuments». *Journal of Ancient Near Eastern Studies* 29,2, 124-128.

Ussishkin, D. (1976): «The Original Length of the Siloam Tunnel in Jerusalem». *Levant* 8, 82-95.

Ussishkin, D. (1993): *The Village of Silwan. The Necropolis from the Period of the Judean Kingdom*. Jerusalem.

Ussishkin, D. (2023): «The lion orthostats from Hazor: an addendum to the paper of Shlomit Bechar». *Oxford Journal of Archaeology* 42,1, 17-31.

Uther, H.-J. (2004): *The Types of International Folktales. A Classification and Bibliography, I-III*. Helsinki.

Valdés, L., Arenal, I., Almagro-Gorbea, M. y Aldecoa Ruiz, A. (2022): *Luminoso ídolo oscuro. Miqueldi, historia y significado*. Bilbao.

Valenciano, M. C. (2000): *El Llano de la Consolación (Montealegre del Castillo, Albacete): revisión crítica de una necrópolis ibérica del Sureste de la Meseta (Estudios 121),* Albacete.

Valero, M. A. (1999): «La necrópolis tumular de la Punta del Barrionuevo. Iniesta, Cuenca». M. A. Valero, ed., *1as. Jornadas de Arqueología Ibérica en Castilla-La Mancha. Iniesta 1997*. Toledo, 181-208.

Valero, M. A. (2005): «El mosaico de Cerro Gil (Iniesta, Cuenca)». *El periodo orientalizante (III Simposio internacional de arqueología de Mérida. Protohistoria del Mediterráneo occidental. Mérida-2003)*. Mérida, 619-634.

Van Breen, J. (1942): *Het Reconstructieplan voor het Mausoleum te Halikarnassos*. Amsterdam.

Van Buren, E. D. (1934): «The God Ningizzida». *Iraq* 1, 60-89.

Van de Woude, A. S. (1978): *s. v.* «*yād,* Mano». E. Jenni y C. Westermann, eds., *Diccionario teológico manual del Antiguo Testamento, I*. Madrid, 921-931.

Van den Berghe, L. (1964): «Le tombeau achéménide de Buzpar». *Vorderasiatische Archäologie. Studien und Aufsätze. Festschrift A. Moortgat*. Berlin, 243-257.

Van der Hout, Th. P. J. (1987): *s. v.* «Masse und Gewichte». *Lexikon der Assyriologie* 7. Berlin-New York, 457-527.

Van den Hout, Th. P. J. (1994): «Death as a Privilege. The Hittite Royal Funerary Ritual». J. M. Bremer, Th. P. J. van den Hout y R. Peters, eds., *Hidden Futures. Death and Immortality in Ancient Egypt, Anatolia, the Classical, Biblical and Arabic-Islamic World*. Amsterdam, 37-76.

Van den Hout, Th. P. J. (1995): «An Image of the Died? Some remarks on the second day of the Hittite royal funerary ritual». *Atti del II Congresso Internazionale di Hittitologia*. Pavia, 199-201.

Van den Hout, Th. P. J. (2002): «Tombs and Memorials: the (Divine) Stone-House and Hegur Reconsidered». K. A. Yener y H. A. Hoffner, eds., *Recent Developments in Hittite Archaeology and History. Papers in Memory of Hans G. Güterbock*. Winona Lake, 73-91.

Van Dyke II, M. H. (1974): «Hiram, King of Tyre». *Knight Templar* 20,3, 19-20.

Van Loon, M. (1986): «The Drooping Lotus Flower». M. Kelly-Buccellati, ed., *Insight through Images. Studies in Honor of Edith Porada (Bibliotheca Mesopotamica 21)*. Malibu, 245-252.

Van Selms, A. (1954): *Marriage and Family Life in Ugaritic Literature*. London.

Vandier, J. (1955): *Manuel d'archéologie égyptienne. II, Les grandes époques. L'architecture religieuse et civile*. Paris.

Vassallo, S. (2010): «Una offerta di schinieri di un mercenario iberico nella battaglia di Himera del 480 a. C.» *Miscellanea di Studi in onore di Graziella Fiorentini (Sicilia Antiqua, 11)*. Pisa-Roma, 533-540.

Vaux, R. de (1933): «Sur quelques rapports entre Adonis et Osiris». *Revue Biblique* 42,1, 31-56.

Velázquez, L. J. de (1754): *Orígenes de la poesía castellana*^{2}. Madrid (reed. 1797).

Vendryes, J. (1959): *Lexique étymologique de l'Irlandais ancien,* I-II. Dublin-Paris.

Vendryes, C. (1999): «La trompe, le gaulois et le sanglier». *Revue d'études anciennes* 101, 367-391.

Venit, M. S. (1989): «Herakles and the Hydra in Athens in the first half of the sixth century B.C.» *Hesperia* 58,1, 99-113.

Venturi, L. (1936): *History of Art Criticism*. New York (reed. 1964).

Vercoutter, J. (1946): *Les objets égyptiens et égyptisants du mobilier funéraire carthaginois*. Tunis.

Verderame, L. (2013): «"Their Divinity is Different, Their Nature is Distinct!" Nature, Origin, and Features of Demons in Akkadian Literature». *Archiv für Religionsgeschichte* 14,1, 117-128.

Verderame, L. (2021): «I "demoni" dell'antica Mesopotamia». Cl. Ambos y G. Zisa, eds., *Miti, Culti, Saperi. Per un'antropologia religiosa della Mesopotamia antica*. Palermo, 183-205.

Verdú, E. (2009): «La llamada koré de Alicante». M. Olcina y J. Ramón Sánchez, eds., *Huellas griegas en la Contestania Ibérica*. Alicante, 118.

Verner, M. (2005): «Die Sonnenheiligtümer der 5. Dynastie». *Sokar* 10, 38-49.

Vernole, V. E. (2002): *Servius Tullius (Storia delle religioni)*. Roma.

Vian, F. (1950): *Eléments orientaux dans la religion grecque ancienne*. Paris.

Vian, F. (1963): *Les origines de Thèbes. Cadmos et les Spartes (Études et commentaires 48)*. Paris.

Vickers, M. (1974): «A kottabos cup in Oxford». *America Journal of Archaeology* 78, 158, lám. 40.

Vieyra, M. (1970): «Les textes hittites». *Les réligions du Proche-Orient asiatique*. Paris, 461-566.

Vila, E. y A.-S. Dalix (2004): «Alimentation et idéologie: La Place du sanglier et du porc à l'Âge du bronze sur la côte levantine». *Anthropozoologica* 39, 219-236.

Vilas Minondo, L. (1991): «Algunos aspectos de la Geología de la Provincia de Albacete». *Jornadas sobre el Medio Natural Albacetense. Albacete-1990*. Albacete, 33-42.

Vilaseca, S., Solé Caselles, J. M. y Maé, R. (1963): *La necrópolis de Can Canyis, Banyeres, prov. de Tarragona (Trabajos de Prehistoria 8)*. Madrid.

Villanueva, M. C. (1987): «Images de Dionysos et de son cortège dans la céramique grecque du IVe. s. en provenance de la Péninsule Ibérique». *Grecs et ibères au IVe siècle avant Jésus-Christ. Commerce et iconographie (Revue d'études anciennes 89,3-4)*. Bordeaux, 297-317.

Villar Vidal, J. A. (1995): *Períocas. Períocas de Oxirrinco. Fragmentos. Julio Obsecuente, Libro de los prodigios*. Madrid.

Villard, P. (1992): «Euphronios vers 500». *Euphronios. Atti del Seminario di Studi, Arezzo-1990*. Arezzo, 23-27, lám. 25-32.

Villayandre, M., ed. (2004): «Humboldt, Schuchardt y Menéndez Pidal: tres momentos del vascoiberismo». *Actas del V Congreso de Lingüística General* 3, 2211-2224.

Vincent, L. H. (1924): «La peinture céramique palestinienne». *Syria* 5, 81-107, 186-202 y 294-315.

Viollet-le-Duc, A. (1863-1872): *Entretiens sur l'architecture*, I-II. Paris.

Viollet-le-Duc, A. (1866): *s. v.* «Symétrie». *Dictionnaire Raisonné de l'Architecture*, *VIII*. Paris.

Vischak, D. (2001): *s. v.* «Hathor». D. B. Redford, ed., *The Oxford Encyclopedia of Ancient Egypt* 2. Oxford, 82-85.

Vita, A. de (1976): «Il mausoleo punico-ellenistico B di Sabratha». *Römische Mitteilungen* 83, 273-283.

Vives y Escudero, A. (1917): *Estudio de arqueología cartaginesa. La necrópoli de Ibiza*. Madrid.

Vives-Ferrándiz, J. (2006-2007): «La vida social de la vajilla de bronce etrusca en el Este de la Península Ibérica. Notas para un debate». R. Graells, ed., *El valor social i comercial de la vaixella metálica al Mediterrani centre-occidental durant la protohistória (Revista d'arqueologia de Ponent 16-17),* 318-324.

Vives-Ferrándiz, J. (2007): «A propósito de un *infundibulum* etrusco hallado en aguas de la bahía de Xábia (Alacant)». *Madridr Mitteilungen* 48, 154-173.

Viviers, D. (1992): *Recherches sur les ateliers de sculpteurs et la Cité d'Athènes à l'époque archaïque: Endoios, Philergos, Aristoklès*. Bruxelles.

Voigt, F. A. (1884): *s. v.* «Eurynomos». W. H. Roscher, ed., *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie, I*. Leipzig, 1427.

Voos, J. (1988a): «Bemerkungen zum Syrohethitischen Totenkultder Frühen Eisenzeit». P. Vavroushek y V. Souček, eds., *Šulmu. Papers on the Ancient Near East Presented at the International Conference of Socialist Countries*. Praga, 349-360.

Voos, J. (1988b): «Studien zur Rolle von Statuen und Reliefs im syrohethitischen Totenkult während der frühen Eisenzeit (etwa 10.–7. Jh. v. u. Z.). *Ethnographisch-Archäologische Zeitschrift* 29, 347-362.

Vorlauf, D. (1997): *Die etruskischen Bronzeschnabelkannen. Eine Untersuchung anhand der technologisch-typologischen Methode (Internationale Archäologie 11)*. Espelkamp.

Vuillemot, G. (1951): «Vestiges puniques des Andalouses». *Bulletin de la Société de Géographie et d'Archéologie de la Province d'Oran* 74, 55-72.

Vuillemot, G. (1965): *Reconnaissances aux échelles puniques d'Oranie*. Autun.

VV.AA. (1959): *The Sacral Kingship-La Regalità Sacra. Contributions to the Central Theme of the VIIIth International Congress for the History of Religions, Rome-1955*. Leiden.

VV.AA. (1976): *Civiltà del Lazio primitivo*. Roma.

VV.AA. (1979-2015): *Corpus Cultus Equitis Thracii, 1-6*. Leiden.

VV.AA. (1988): *Les princes celtes et la Méditerranée*. Paris.

VV.AA. (1990): *Capolavori di Euphronios. Un pioniere della ceramografia attica*. Arezzo.

VV.AA. (1991): *Euphronios der Maler* (catálogo de exposición). Berlin.

VV.AA. (1991-2004): *The Maussolleion at Halikarnassus. Report of the Danish Archaeological Expedition to Bodrum, I-VI*. Aarhus.

VV.AA. (1993): *Guía práctica de la cantería*. León.

Waelkens, M. (1982): «Hausänliche Graber in Anatolien vom 3 Jht. v. Chr. bis in die Römerzeit». D. Papenfuß y W. M. Strocka, eds., *Palast und Hütte. Alexander von Humboldt Symposim, Berlin-1979*. Mainz, 421-446.

Waelkens, M. (1986): *Die kleinasiatischen Türsteine. Typologische und epigraphische Untersuchungen der kleinasiatischen Grabreliefs mit Scheintür*. Mainz.

Wagman, R. (2006): «An Unusual Scene of *Dendrophoria* from Epidauros». *Proceedings of the XVIth International Congress of Classical Archaeology. Common ground: Archaeology, Art, Science and Humanities*. Oxford, 444-446.

Wagner, A. (2007): *s.v.* «Hand (AT)». *Das wissenschaftliche Bibellexikon im Internet (WiBiLex)*.

Wagner, P. (1980): *Das egyptische Einfluss auf die phönizische Architektur*. Bonn.

Walcher, K. (2005a): «Die Tür ins Jenseits. Zur Gestaltung des Eingangsbereiches zyprischer Gräber in archaischer Zeit». *Cahiers du Centre d'Études Chypriotes* 35, 23-34.

Walcher, K. (2005b): «Royal Tomb 5 of Tamassos: An Analysis of Its Decoration with Regard to Religious or Representative Prototypes». V. Karageorghis, H. Matthäus y S. Rogge, eds., *Cyprus. Religion and Society from the Late Bronze Age to the End of the Archaic Period. Proceedings of an International Symposium on Cypriote Archaeology, Erlangen-2004*. Möhnesse-Wamel, 77-89.

Walcher, K. (2009): *Die Architektur und Bauornamentik der archaischen Königsgräber von Tamassos auf Zypern (Internationale Archäologie 112)*. Rahden.

Walkstein, D. y Kramer, S. N. (1983): *Inanna, Queen of Heaven and Earth. Her Stories and Hyms from Sumer*. New York.

Wallenfels, R. (1983): «Redating the Byblian Inscriptions». *Journal of the Ancient Near East Society* 15, 79-118.

Wallenfels, R. (1993): «Apkallu-Sealings from Hellenistic Uruk». *Baghdagder Mitteilungen* 24, 309-324.

Wanderpool, E. (1946): «The Rectangular Rock-cut Shaft. The upper fill». *Hesperia* 15, 265-336, lám. 25-49.

Ward, W. A. (1969): «La déesse nourricière d'Ugarit». *Syria* 46, 225-239.

Ward, W. H. (1889): «Hittite Gods in Hittite Art». *American Journal of Archaeology* III,1, 1-39.

Ward, W. H. (1910): *The seal cylinders of western Asia*. Washington.

Waters, K. H. (1971): *Herodotus on Tyrans and Despots. A Study in Objectivity*. Wiesbaden.

Watrous, L. V. (1998): «Crete and Egypt in the seventh century BC: Temple A at Prinias». *Post-Minoan Crete, 2. Proceedings of the First Colloquium on Post-Minoan Crete. Athens-1995 (British School at Athens Studies 2)*. London, 75-79.

Watson, P. L. (1970): *Mot, the God of Death, at Ugarit and in the Old Testament (Ph. D. Dissertation, Yale University; microfilm)*. New Haven.

Waziry, A. (2018): «The So-called Seqed and Scientific cradle of the angle θ in ancient Egypt». *SCIREA. Journal of Mathematics* 3,2, 86-105.

Waziry, A. (2021): «Some Notes on the Concept of Seqed and Sloping Span Length in Ancient Egypt». *International Journal of Advanced Studies in World Archaeology* 4,1, 201-227.

Weber, M. (2017): «Two (?) Lion Reliefs from Iron Age Moab: Further Evidence for an Architectural and Intellectual Koiné in the Levant». *Bulletin of the American Schools of the Oriental Research* 377, 85-106.

Weber, T. (1983): *Bronzekannen. Studien zu ausgewählten archaischen und klassischen Oinochoenformen aus Metall in Griechenland und Etrurien*. Frankfurt.

Weber-Lehmann, C. (1997): s.v. «Kentauroi (in Etruria)». *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae VIII. Suppl*. Bern, 721-727.

Wegner, M. (1968): *Musik und Tanz (Archaeologia Homerica* III-U). Göttingen.

Weidig, J. (2015): «I draghi appenninici. Appunti sulle raffigurazioni degli animali fantastici tra Abruzzo, Umbria e Marche». M. C. Biella y E. Giovanelli, eds, *Nuovi studi sul bestiario fantastico di età orientalizzante nella Penisola Italiana (Quaderni di Aristonothos 5)*. Trento, 247-272.

Weidner, E. (1967): *Gestirn-Darstellungen auf babylonischen Tontafeln (Oesterreich. Akademie der Wissenschaften. Philosoph.-hist. Klasse. Sitzungsberichte 254, 2. Abhandlung)*. Wien.

Weiher, E. von (1971): *Der babylonische Gott Nergal* (*Alter Orient und altes Testament 11*). Neukirchen-Vluyn.

Weippert, M. (2005): «Berggötter, Löwen–, Stier– und Vogelmenschen. Rekonstruktion des Sockels G1 aus dem Tempel von Ain Dara in Nordsyrien». C. G. Den Hertog, U. Hübner y S. Münger, eds., *Saxa Loquentur. Studien zur Archäologie Palästinas/Israels. Festschrift für Volkmar Fritz zum 65. Geburtstag (Alter Orient und Altes Testament 302)*. Münster, 227-256.

Werner, I. (2005): *Dionisos in Etruria. The Ivy Leaf Group (Acta Instituti Romani Regni Sueciae, 4.º, 58)*. Stockholm.

Werner, P. (1994): *Die Entwickung der Sakralarchitektur in Nordsyrien und Südostkleinasien (München Vorderasiatische Studien 15)*. München-Wien.

Wescoat, B. D. (2012): *The Temple of Athena at Assos*. Oxford.

Wesenberg B. (1996): «Die Entstehung der griechischen Säulen– und Gebälkformen in der literarischen Überlieferung der Antike». E. L. Schwandner, ed., *Säule und Gebälk. Zu Struktur und Wandlungsprozeß griechisch-römischer Architektur*. Mainz, 1-15

West, M. L. (1997): *The East Face of Helicon*. Oxford.

Westenholz, J. G., ed. (2004): *Dragons, Monsters, and Fabulous Beast*. Jerusalem.

Wetzel, F. (1930): «Die Stadtmauer von Babylon». *Mitteilungen der Deutschen Orientgesellschaft* 48. Berlin.

Wicke, D. (2008): *Vorderasiatische Pyxiden der Spätbronzezeit und der Früheisenzeit (Alter Orient und Altes Testament 45)*. Münster.

Wicke, D. (2009): «Die "Intermediate Tradition" – dreifach problematisch». S. Mazzoni, S. M. Cecchini, E. Scigliuzzo (eds.), *Syrian and Phoenician Ivories of the Early First Millennium BCE. Chronology, Regional Styles and Iconographic Repertories, Patterns of Inter-regional Distribution (Acts of the International Workshop Pisa-2004. Ricerche di archeologia del Vicino Oriente 3)*. Pisa, 239-284.

Wicke, D. (2013): «Elfenbeinschnitzereien in der Eisenzeit». W. Orthmann, P. Matthiae y M. al-Maqdissi, eds., *Archéologie et Histoire de la Syrie, I. La Syrie de l'époque néolithique à l'âge du fer (Schriften zur vorderasiatischen Archäologie 1)*. Wiesbaden, 549-570.

Wicke, D. (2015) «Assyrian or Assyrianized: Reflections on the Impact of Assyrian Art in Southeastern Anatolia». R. Rollinger y E. vam Dogen, eds., *Mesopotamia in the Ancient World. Impact, Continuities, Parallels. Proceedings of the Seventh Symposium of the Melammu Project Held in Obergurgl, Austria-2013*. Münster, 561-602.

Widengren, G. (1951): *The King and the Tree of Life in Ancient Near Eastern Religion (Uppsala Universitets Arsskrift* 4). Upsala, 1-79.

Wiebach, S. (1981): *Die egyptische Scheintur. Morphologische Studien zur Entwicklung und Bedeutung der Hauptkultsstelle in den Privat-Gräbern des Alten Reiches (Hamburger Agyptologische Studien 1)*. Hamburg.

Wiersma, C. (2014): *Building the Bronze Age. Architectural and Social Change on the Greek Mainland during Early Helladic III, Middle Helladic and Late Helladic I*. Oxford.

Wiggermann, F. A. M. (1981-1982): «Exit *talim*! Studies in Babylonian Demonology I». *Jaarbericht Ex Oriente Lux* 27, 90-105.

Wiggermann, F. A. M. (1992): *Mesopotamian Protective Spirits. The ritual texts (Cuneiform Monographs 1)*. Groningen.

Wiggermann, F. A. M. (1994): *s. v.* «Mischwesen. A. Philologisch. Mesopotamien». *Reallexikon der Assyriologie und Vorderasiatischen Archäologie* 8, 222-246.

Wiggermann, F. A. M. (1998-2001): *s. v.* «Nin-ĝišzida». *Reallexikon der Assyriologie und vorderasiatischen Archäologie* 9. Berlin, 368-373.

Wiggermann, F. A. M. (1999a): *s. v.* «Nergal. A. Philologisch». *Reallexikon der Assyriologie* 9, 215-223.

Wiggermann, F. A. M. (1999b): *s. v.* «Nergal. B. Archäologisch». *Reallexikon der Assyriologie* 9, 223-226.

Wiggermann, F. A. M. (2011): «The Mesopotamian Pandemonium». *Studie e Materiali di Storia delle Religioni* 77,2, 298-322.

Wiggins, S. (1991): «The Myth of Asherah: Lion Lady and Serpent Goddess». *Ugarit-Forschungen* 23, 383-394.

Wiggins, S. (1996): «Shapsh, Lamp of the Gods». N. Wyatt, W. G. E. Watson y J. B. Lloyd, eds., *Ugarit religion and culture. Edinburgh 1994. Essays presented in honour of Professor John C. L. Gibson. (Ugaritisch-Biblische Literatur 12)*. Münster, 327-350.

Wiggins, S. (2007): *A Reassessment of «Asherah». A Study to the Textual Sources of the First Two Millenia B.C.E. (AOAT 235)*. Piscataway, NJ.

Wikander, O. (2008): «The religio-social Message of the gold Tablets from Pyrgi». *Opuscula, Annual of the Swedish Institutes at Athens and Rome* 1, 69-74.

Wicke, D. (2016): «Bone and ivory working at Assur». *Levant* 48,2, 197-207.

Wilcke, C. (1980): «*Inanna/Ishtar* (Mesopotamien) A». *Reallexikon der Assyriologie* 5. Berlin, 74-87.

Wilkie, J. (2016): *The Royal Cubits*. Bloominghton, IN.

Wilkinson, A. (1971): *Ancient Egyptian Jewellery*. London.

Wilkinson, D. (2015): «Hêgemonía: Hegemony, Classical and Modern». *Journal of World-Systems Research* 14,2, 119-141.

Wilkinson, J. G. (1854): *A popular account of the ancient Egyptians, I-II*. New York.

Will, E. (1949): «La tour funéraire de la Syrie et les monuments apparentés». *Syria* 26, 258-312.

Will, E. (1977): «L'édifice dit Qasr el Abd à Araq al Amir (Jordanie)». *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* 121,1, 69-85.

Will, E. (1985): «Un problème d'interpretatio Graeca. La pseudo-tribune d'Echmoun à Sidon». *Syria* 62, 105-124.

Wilsdorf, H. y Schmidt, P. (1981): «Erdbebentheorien und *Prodigia* in der griechisch-römischen Antike und einige Aspekte ihrer Rezeption in späterer Zeit». *Geschichte der Seismologie, Seismik und Erdgezeitenforschug*. Postdam, 199-220.

Wilson, V. (1975): «The Kouklia Sanctuary». *Archäologischer Anzeiger*, 446-455 (= *Report of the Department of Antiquities, Chyprus* 1974, 139-146).

Windberg, T. (1939): *s. v.* «Triton». *Realencyklopädie del classische Wissenschaft XIII,1*. Stuttgart, 245-323.

Winter, I. J. (1976a): «Carved Ivory Furniture Panels from Nimrud. A Coherent Sub-group of the North Syrian Style». *Metropolitan Museum Journal* 11, 25-54.

Winter, I. J. (1976b): «Phoenician and North Syrian Ivory Carving in Historical Context: Questions of Style and Distribution». *Iraq* 38, 1-22.

Winter, I. J. (1979): «On the problems of Karatepe: the reliefs and their context». *Anatolian Studies* 29, 115-151.

Winter, I. J. (1981): «Is there a South Syrian style of ivory carving in the early first millennium B.C.?». *Iraq* 43, 101-130.

Winter, I. J. (1989): «North Syrian ivories and Tel Hallaf reliefs: The impact of luxury goods upon "major" arts». A. Leonard, Jr. and B. B. Williams (eds.), *Essays in Ancient Civilization Presented to Helene J. Kantor (Studies in Ancient Oriental Civilization 47)*. Chicago, 321-32.

Winter, I. J. (1992): Review of G. Herrmann, *Ivories from Room SW37 Fort Shalmaneser, Ivories from Nimrud IV (1986)*. *Journal of Near Eastern Studies* 51, 135-141.

Winter, I. J. (2005): «Establishing Group Boundaries. Toward methodological refinement indetermination of sets as a prior condition in the analysis of cultural contact and or innovation in the first millennium BCE ivory carving». C. Suter y C. Uehlinger, eds., *Crafts and Images in Contact. Studies on Eastern Mediterranean Art of the First Millennium BCE (Orbis Biblicus et Orientalis 210)*. Fribourg, 23-42.

Winter, I. J. (2009): «Art as Evidence of Interaction: Relations between the Assyrian Empire and North Syria». I. J. Winter, ed., *On Art of the Ancient Near East*. Leiden, 525-562.

Winter, U. (1977): «Die Taube der fernen Götter in Ps 56,1 und die Göttin mit der Taube in der vorderasiatischen Ikonographie». O. Keel, *Vögel als Boten. Studien zu Ps 68,12-14, Gen 8,6-12, Koh 10,20 und dem Aussenden von Botenvögeln in Ägypten (OBO 14)*. Freiburg-Göttingen, 37-78.

Winter, U. (1983): *Frau und Göttin. Exegetische und ikonographische Studien zum weiblichen Gottesbild im Alten Israel und in dessen Umwelt*. Zürich.

Winter, U. (1986): «Der "Lebensbaum" in der altorientalischen Bildsymbolik». H. Schweizer, ed., *Bäume braucht man doch. Das Symbol des Baumes zwischen Hoffnung und Zerstörung*. Sigmaringen, 57-88.

Wiseman, D. J. (1962): *Catalogue of the Western Asiatic Seals in the British Museum. Cylinder Seals I. Uruk – Early Dynastic Periods*. London.

Wissowa, P. (1893): *s. v.* «Lares». W. H. Roscher, ed., *Lexikon der Griechischen und Römischen Mythologie*. Leipzig, cols. 1868-1897.

Wissowa, P. (1912): *Religion und Kultus der Römer*^{2}. München.

Witowski, J. (2018): «Several remarks about the Near-Eastern contribution to early archaic Greek warfare». *Studies in Ancient Art and Civilization* 22, 7-22.

Wolf, S. R. (1993): *Herakles bei Gelage*. Wien.

Woolley, C. L. (1921): *Carchemish. Report on the Excavations at Jerablus on Behalf of the British Museum, II. The Town Defences*. London.

Woolley, C. L. (1955): *Alalakh. An Account of the Excavations at Tell Atchana*. London.

Woolley, L. y Barnett, R. D. (1952): *Carchemish. Report on the Excavations at Jerablus on Behalf of the British Museum, III*. London.

Worley, L. J. (1994): *Hippeis. The Cavalry of Ancient Greece*. Boulder.

Woyscheis-Méautis, D. (1982): *La représentation des animaux et des êtres fabuleux sur les monuments funéraires grecs de l'époque archaïque à la fin du IVe siècle av. JC*. Lausanne.

Wright, G. R. H. (1985): *Ancient building in South Syria and Palestine*. Leiden.

Wurster, W. (1976): «Antike Siedlungen in Lykien». *Archäologischer Anzeiger*, 38-40.

Wyatt, N. (1999a). *s. v.* «Asherat». K. van der Toorn, B. Becking y P. W. van der Horts, eds., *Dictionary of Deities and Demons in the Bible*. Leiden, 99-105.

Wyatt, N. (1999b). *s. v.* «Astarté». K. van der Toom, B. Becking y P. W. van der Horst, eds. *Dictionary of deities and demons in the Bible*. Leiden, 109-114.

Wyatt, N. (2002). *Religious Texts from Ugarit*^{2}. Sheffield.

Wysocki, Z. (1984): «The Result of Research, Architectonic Studies and of Protective Work over the Northern Portico of the Middle Courtyard in the Hatshepsut Temple at Deir el-Bahari». *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Abteilung Kairo* 40, 329-349.

Wysocki, Z. (1986): «The Temple of Queen Hatshepsut at Deir el-Bahari. The Results of Architectural Research over the North Part of the Upper Terrace». *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Abteilung Kairo* 43, 267-276.

Wysocki, Z. (1992): «The Temple of Queen Hatshepsut at Deir el-Bahari: The Raising of the Structure in View of Architectural Studies». *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Abteilung Kairo* 48, 233-254.

Xella, P. (1979-1980): «Le dieu Rashap à Ugarit». *Colloque international des études ugaritiques à l'occasion du Cinquantenaire des fouilles archéologiques à Ras Shamra (UGARIT), Lattaquié-1979. Annales archéologiques arabes syriennes* 29-30, 145-162.

Xella, P. (1984): *La terra di Baal*. Roma.

Xella, P. (1990): «"Divinités doubles" dans le monde phenico-punique». *Semitica*, 39, 167-175.

Xella, P. (2001a): «Le soi-disant «Dieu qui meurt» en domaine phénico-punique». *Traseuphratène* 22, 63-77.

Xella, P. (2001b): «Da Baal di Ugarit agli dei fenici. Una questione di vita o di morte». P. Xella, ed., *Quando un dio muore. Morti e assenze divine nelle antiche tradizioni mediterranee*. Verona, 73-96.

Xella, P. (2004) «Una cuestión de vida o muerte: Baal de Ugarit y los dioses fenicios». A. González Blanco *et alii, El mundo púnico. Religión, antropología y cultura material (Estudios Orientales 5-6)*. Murcia, 33-45.

Yadin, Y., Aharoni, Y., Amiran, R., Dothan, T., Dunayevsky, I. y Perrot, J. (1958): *Hazor I. An Account of the First Season of Excavations, 1955*. Jerusalem.

Yakubovich, I. y Mouton, A. (2023): *Luwili. Hittite-Luwian Ritual Texts Attributed to Puriyanni, Kuwattalla and Šilalluḫḫi (CTH 758-763), I. Edition and Commentary (Studien zu den Boğazköy-Texten 72,1)*. Wiesbaden.

Yasenovskaya, A., Shelestin, V. y Nemirovsky, A. (2021): «The iconographical and mythological contexts of serpent(s)-fighting scene on the Old Assyrian seal impression from Kültepe». *Studia Antiqua et Archaeologica* 27,2, 403-423.

Yasuoka, Y. (2016): «A Reassessment of the "Ghurob Shrine Papyrus"». *Bulletin of the Society for Near Eastern Studies in Japan* 58,2, 156-169.

Yasuoka, Y. (2018): «The Use of the Module System in Ancient Egyptian Architecture». *Orient* 53, 35-54.

Yeivin, Y. (1959): «Jachin and Boaz». *Palestine Exploration Quaterly* 91, 6-22.

Yesilyurt, M. (2014): *Die wissenschaftliche Interpretation von Göbeklitepe: Die Theorie und das Forschungsprogramm*. Münster.

Yon, M. (1976): *Manuel de céramique chypriote I. Problèmes historiques, vocabulaire, méthode*. Lyon.

Yon, M. (1991): «Stèles de Pierre». M. Yon y A. Caubet, eds., *Arts et industries de la pierre (Ras Shamra-Ougarit VI)*. Lyon, 273-344.

Young, R. S. (1957): «Gordion 1956: Preliminary Report». *America Journal of Archaeology* 61, 320-323.

Young, R. S. (1962): «The 1961 Campaign at Gordion». *American Journal of Archaeology* 66, 153-168.

Young, R. S. (1965): «Early Mosaics at Gordion». *Expedition Magazine* 7,3, 4-13.

Young, R. S. (1981): *Three Great Early Tumuli (University Museum Monograph 43. The Gordion Excavations Final Reports I)*. Philadelphia.

Younger, K. L., Jr. (2016): *A Political History of the Arameans. From Their Origins to the End of Their Polities (Archaeology and Biblical Studies 13*. Atlanta.

Younger, K. L., Jr. (2020): «The Ördekburnu and Katumuwa Stelae: Some Reflections on Two Grabdenkmäler». *Bulletin of the American Schools of Orental Research* 384, 1-19.

Zaccagnini, C. (1983): «Patterns of Mobility among Ancient Near Eastern Craftsmen». *Journal of Near Eastern Studies* 42, 249-256.

Zaher, R. B. (2019): *Towards an understanding of the date and style of the portal lion of Tell Ta'yinat: a deconstructive approach* (Dr. Th. American University of Beirut). Beirut.

Zahle, J. (1975): *Harpyiemonumentet i Xantos. En lykisk pillegrav*. Copenhaguen.

Zahle, J. (1983): *Archäologische Studien lykischer Felsgräber und deren Reliefs von ca. 550-300 v. Chr. Soziale und religiöse Aspekte*. Copenhagen.

Zamora, J. A. (2003): «Textos mágicos y trasfondo mitológico: Arslan Tash». *Studi epigrafici e linguistici sul Vicino Oriente antico* 20, 9-23.

Zancani Montuoro, P. y Zanotti Bianco, U. *(*1951-1954): *Heraion alla Foce del Sele, I-II*. Roma.

Zangger, E. (2018): «James Mellart's Fantasies». *Talanta* 50, 125-185.

Zessin, M.-S. (2019): «Reading between the lines: Fitters' marks in the Ancient Near East». A. Amrhein, C. Fitzgerald y E. Knott, eds., *A Wonder to Behold. Craftsmanship and the Creation of Babylon's Ishtar Gate*. Princeton, 81-89.

Ziffer, I. (2011): «Western Asiatic Tree-Goddesses». *Ägypten und Levante* 20, 411-430.

Ziffer, I., Bunimovitz, B. y Lederman, Z. (2009): «Divine or human? An intriguing Late Bronze Age plaque figurine from Tel Beth-Shemesh». *Ägypten und Levante* 19, 333-341.

Zimmerli, W. (1983): *Ezekiel 2. A Commentary on the Book of the Prophet Ezekiel, Chapters 25-48*. Philadelphia.

Zinni, M. (2019): «I lastroni a scala». A. Cardarelli y A. Naso, eds., *Etruschi maestri artigiani. Nuove prospettive da Cerveteri e Tarquinia*. Napoli, 166-171.

Zuchtriegel, G. (2023): «The Making of the Doric Temple». *Architecture, Religion, and Social Change in Archaic Greece*. Cambridge.

El monumento orientalizante de Pozo Moro (Albacete),
de la serie Studia Hispano Phoenicia,
se terminó de imprimir en la imprenta Podiprint
el día 5 de agosto de 2025, festividad de la Virgen de las Nieves,
Patrona de Chinchilla de Montearagón

STUDIA HISPANO~PHOENICIA / 12

Unión Académica Internacional
Corpus de Antigüedades Fenicias y Púnicas

El monumento de Pozo Moro, uno de los descubrimientos más importantes de la Arqueología Española del siglo XX, es imprescindible para conocer la Cultura Ibérica y la Colonización Fenicia del Mediterráneo.

Descubierto hace 50 años en una finca de Chinchilla, Albacete, su excavación y los estudios realizados han renovado los conocimientos sobre arquitectura y esculturas ibéricas, sobre el origen del Arte Ibérico y sobre la organización social y las creencias religiosas de los iberos e igualmente sobre el influjo fenicio en los inicios de la vida urbana en Occidente.

Esta obra es una referencia imprescindible sobre la Cultura y el Arte Ibéricos, la Hispania prerromana y la colonización fenicia, pues sintetiza numerosos estudios dedicados a Pozo Moro, enriquecidos con una amplia bibliografía y con abundantes ilustraciones, dada la importancia de la iconografía frente a los escasos textos conocidos.

Veinte capítulos sintetizan los estudios sobre el monumento y sus relieves, desde la excavación al análisis técnico, estilístico, social, religioso, ideológico y político, y también se investigan sus paralelos en Fenicia y en los reinos sirio-hititas del I milenio a.C., de donde procedían sus autores. Igualmente, la obra aborda el origen y significado de los mitos narrados y su contexto social e histórico, que permiten comprender la construcción, a más de 100 km de las costas del Mediterráneo, de este singular monumento de la antigua Hispania, que debe considerarse la primera obra arquitectónica conocida y el primer ejemplo de «Arquitectura del Poder».

INSTITUTO DE ESTUDIOS ALBACETENSES Don Juan Manuel
Diputación de Albacete

PUBLICACIONES
UNIVERSIDAD DE ALICANTE

9 788497 179034
https://publicaciones.ua.es